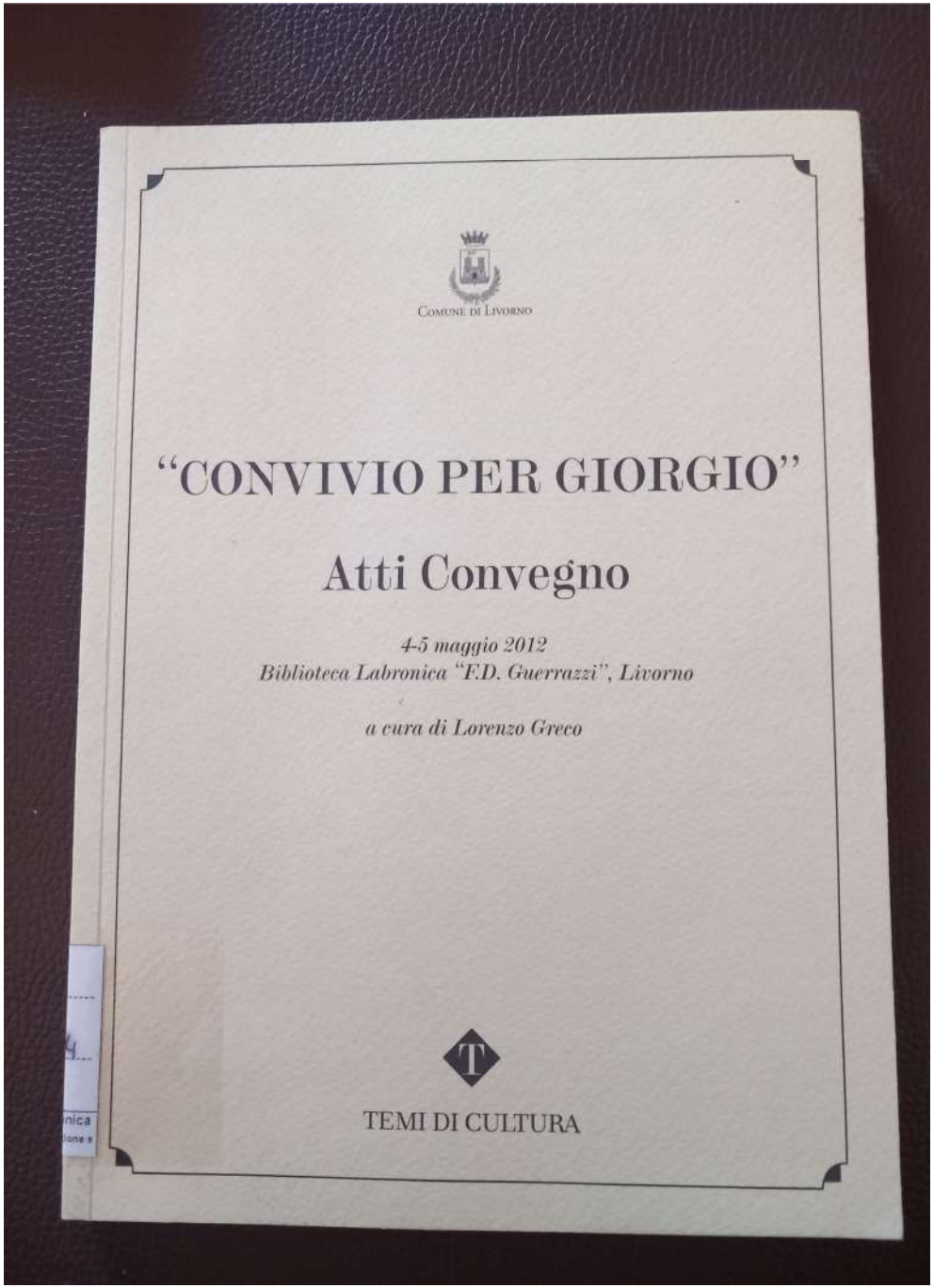
Comune di Livorno
"CONVIVIO PER GIORGIO"
Atti Convegno
4-5 maggio 2012
Biblioteca Labronica "F.D. Guerrazzi", Livorno
a cura di Lorenzo Greco
TEMI DI CULTURA

SL 851.914/120
TEMI DI CULTURA

503039

"CONVIVIO PER GIORGIO"

Atti Convegno

4-5 maggio 2012
Biblioteca Labronica "F.D. Guerrazzi", Livorno

a cura di Lorenzo Greco

BIBLIOTECA LABRONICA "F.D. GUERRAZZI"

TEMI DI CULTURA

Pubblicazione degli Atti del Convegno "Convivio per Giorgio" promosso il 4-5 maggio 2012 in occasione del centenario della nascita di Giorgio Caproni da

COMUNE DI LIVORNO

Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Con il patrocinio di

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

REGIONE TOSCANA

Provincia di Livorno

ROMA CAPITALE

COMUNE DI GENOVA

COMUNE DI LIVORNO

SINDACO
Alessandro Cosimi

ASSESSORE ALLE CULTURE
Mario Tredici

U. O. SERVIZI CULTURALI, TEMPO LIBERO E GIOVANI
Paola Meschini

COORDINAMENTO GENERALE
Giovanni Cerini

UFFICIO CULTURA E SPETTACOLO
Giovanni Laterra, Daniela Mannella, Leda Raspo, Antonietta Squillante

UFFICIO URP – PUBBLICAZIONI – RETE CIVICA
Odetta Tampucci, Michela Fatticcioni, Claudia Mantellassi

UFFICIO STAMPA
Ursula Galli, Cinzia Morgantini

TEMI DI CULTURA n. 4 – Dicembre 2012
Supplemento a "CN-Comune Notizie" n. 81 ottobre-dicembre 2012
Aut. Trib. Livorno n. 400 del 1-3-1984
Direttore responsabile: Odetta Tampucci

Editing: Odetta Tampucci, Michela Fatticcioni

Immagini: Archivio "CN-Comune Notizie" (n. 78 n.s. gennaio-marzo 2012); "La Rivista di Livorno" (n. 1, a. III, 1953)

ISBN: 978-88-6397-140-9

© Comune di Livorno

Grafica e stampa: Debatte Otello srl, Livorno

www.comune.livorno.it

La pubblicazione degli Atti del Convegno "Convivio per Giorgio" rappresenta un punto di eccellenza nel lungo percorso che – grazie al finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno – ha consentito di avvicinare il grande pubblico alla poesia di Giorgio Caproni, uno dei grandi poeti del Novecento.

Il centenario della nascita di Caproni (l'abbiamo poi chiamato "Anno Caproniano") - che si è fregiato dell'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e del patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, della Regione Toscana, della Provincia di Livorno e dei Comuni di Genova e Roma - ha avuto infatti l'ambizione di far uscire la grande esperienza e sensibilità poetica di Caproni dalla torre d'avorio, dall'aureo isolamento, in cui vive questa profonda esperienza dell'animo umano, e portarla più direttamente a contatto con il cuore dei cittadini.

Penso che – almeno in gran parte – ci siamo riusciti. Penso alla commovente maratona poetica che ha visto protagonisti diretti centinaia di livornesi; penso al percorso poetico caproniano imperniato su installazioni frutto della creatività appassionata di Anna Laura Bachini che hanno segnato e segnalato i luoghi della Livorno del poeta; penso alla tre giorni del festival teatrale che – coordinato da Alessio Traversi – ha impegnato le più importanti compagnie e i più noti autori sulle tracce dell'esperienza poetica di Caproni con risultati estetici e di contenuto più che lusinghieri. E penso – infine – alle attività di costruzione poetica che ha visto impegnate numerose scuole in una esperienza che speriamo lasci tracce profonde nell'animo dei giovani.

L'Anno Caproniano, inaugurato al Goldoni nel febbraio 2012 con la cerimonia di donazione alla città di Livorno dei violini appartenuti all'autore da parte dei figli Mauro e Silvana, si conclude un anno dopo con una bella mostra di fotografie sui luoghi del poeta e con questa pubblicazione, che testimonia di una ricerca delle motivazioni che nella sensibilità dei giovani critici fanno della poetica caproniana una realtà viva e proiettata nel XXI secolo e si aggiunge all'importante volume che raccoglie le più stimolanti interviste rilasciate dal poeta nel corso della sua vita.

Di tutto questo devo ringraziare il professor Lorenzo Greco che è stato il direttore scientifico dell'Anno Caproniano e che si è avvalso della preziosa collaborazione degli uffici dell'Assessorato alle Culture.

Voglio anche ringraziare tutti coloro che, a vario titolo, hanno contribuito al successo delle iniziative ed in particolare voglio qui rinnovare il sincero ringraziamento a Silvana e Mauro Caproni che ci sono stati sempre vicini.

L'Anno Caproniano – nelle nostre intenzioni – dovrebbe essere il primo appuntamento di un programma volto a mettere in luce la creatività e l'opera di letterati e poeti livornesi del Novecento, a cui stiamo lavorando potendo contare su un tessuto di capacità e professionalità ben radicate nella nostra città.

E questa pubblicazione, in particolare con il capitolo "Incontro con i poeti, i testi, le letture", ne costituisce un "preludio".

Mario Tredici
Assessore alle Culture del Comune di Livorno

INTRODUZIONE

Alla città di Livorno si è rimproverato spesso di non amare abbastanza i suoi figli e di non onorare in modo adeguato l'opera e la memoria nemmeno di quelli divenuti più celebri. E a volte certe scelte culturali pubbliche sembrano davvero poter avvalorare questa affermazione. Almeno con il poeta Giorgio Caproni (nato a Livorno nel 1912) però possiamo lasciar cadere le polemiche e constatare come effettivamente valga un discorso diverso. Nel marzo del 1984 a Caproni - che certo non godeva ancora di una fama e di un consenso critico unanime e indiscutibile come oggi - venne tributata la massima onorificenza cittadina, la Livornina d'oro. Nel 2001, a dieci anni dalla morte, gli fu poi dedicato un importante convegno di studi, con la pubblicazione dei relativi atti, in un volume che ha segnato una tappa decisiva nella diffusione della sua conoscenza critica nell'ambito cittadino, tanto che ancora quel libro è letto e passa di mano in mano fra studenti e appassionati. Personalmente di queste due importanti iniziative sono stato volentieri parte in causa, con la convinta promozione di Claudio Frontera, la prima volta quale Assessore del Comune e poi in veste di Presidente della Provincia livornese. In tanti anni, poi, le iniziative, magari di più limitato ambito intorno a Caproni, sono state innumerevoli e tutte meritorie ed è impossibile ricordarle tutte. Non posso tacere almeno l'operato di stimolo incessante nei confronti delle amministrazioni, del Centro Caproni nella persona del suo animatore Gianfranco Cara che ha portato alla apposizione di una targa commemorativa nella casa natale in corso Amedeo, e poi alla intitolazione di una suggestiva e raccolta piazzetta nel cuore della città, nei pressi di piazza Cavour, talora luogo deputato di manifestazioni culturali.

All'avvicinarsi del centenario della nascita, mentre in tutta Italia e in molti casi anche all'estero si annunciavano iniziative di studio e di commemorazione del poeta, l'Amministrazione comunale di Livorno, con l'Assessore Mario Tredici ha fatto una scelta più forte e generosa di altre città pur dedite al culto dell'opera caproniana, come Genova e Roma, le due città dove egli visse e morì. Un intero anno di studi, di promozioni pubbliche e di celebrazioni gli è stato dedicato, in cui si sono volute promuovere iniziative diverse e in più direzioni, mirate sì ad una maggiore conoscenza critica del poeta e della sua opera ma, cercando di superare anche un ambito inevitabilmente e straordinariamente d'*élite*, qual è quello di una poesia raffinata come quella di Caproni, anche a un circostanziato radicamento (propedeutico ad una auspicabile conoscenza migliore) nella cultura della cittadinanza: e così si sono tenute letture pubbliche nella piazzetta a lui dedicata, si è costellata la città di totem illustrativi dei versi dal poeta dedicati a qualche particolare monumento o scorcio urbano, diventati di conseguenza meta anche di visite turistiche… e così via con molte altre realizzazioni.

Insomma Livorno intera per tutto il 2012 s'è vista investita (vorrei dire con piacevole sorpresa) e s'è lasciata permeare dalla ventata dei versi più limpidi e penetranti del grande poeta concittadino, tanto che brani di poesia si potevano perfino leggere per strada, dal Mercato centrale a corso Amedeo alla Fortezza Vecchia, alla Terrazza e ai bagni Pancaldi.

A coronamento di tutto questo, il convegno, di cui qui si pubblicano le relazioni, ha voluto rappresentare un momento di approfondimento su due piani entrambi originali: quello della giovane critica universitaria e quello della critica e della 'ricezione' dei poeti, rappresentati nelle due schiere da studiosi e artisti di una generazione che vorremmo definire 'nuova' non per età soltanto, ma per metodi, sensibilità, nuova passione. Se infatti anche per critici e studiosi più anziani il primato di Caproni non è più dubbio, per i giovani egli ormai rappresenta per così dire un classico, un vero maestro *tout court* (termine che pure egli avversava tanto: sono un maestro di musica, sono un maestro elementare, obbiettava…). Ed è un punto di vista che è sembrato stimolante poter approfondire, invitando alla tribuna relatori giovani e giovanissimi critici distintisi per aver dedicato al poeta tesi di laurea e di dottorato (due di questi provenienti da università francesi di grande tradizione), senza esitare nel far ricorso agli strumenti più raffinati ap-

punto di solito riservati alle figure letterarie più "importanti" e quindi suscettibili di porgere acquisizioni teoriche e interpretative nuove.
In questo anno del centenario della nascita, la figura di Caproni ha ricevuto davvero dovunque momenti di commemorazione e studio: oltre che in Europa, in Russia e in vari altri paesi del mondo, gli è stata tributata l'attenzione che si deve a un classico, come forse è avvenuto in tempi relativamente recenti solo per Montale negli anni ottanta, dopo la sua morte, o a Dario Fo per il conferimento del Nobel. E di recente la sua statura artistica è stata anche a livello internazionale paragonata a quella dei massimi poeti d'ogni tempo, e nel Novecento italiano, posta alla pari con quelle di Ungaretti, Saba e Montale. Come questa crescita, tutto sommato rapida, di 'quotazioni' si sia potuta verificare non è facile spiegare, entrando in gioco tanti fattori.
Pier Vincenzo Mengaldo - che a Caproni nel 1998 ha dedicato (affidandone la cura filologica a Luca Zuliani) il fondamentale volume *L'Opera in versi*, edito nella collana mondadoriana dei Meridiani - nel 1983 in un saggio dal titolo *Grande stile e lirica moderna* aveva fatto un quadro della lirica post-montaliana di maggior forza e valore. E ne indicava due principali versanti: il primo versante, che è ben di più di una mera tendenza estetica o formale, si richiama per Mengaldo a un filone "orfico-sapienziale", del quale si indicano i principali esponenti in Mario Luzi e Andrea Zanzotto. Su questo versante della ricerca poetica si intende sperimentare da parte dei suoi protagonisti nientemeno che un anelito a una verità in qualche modo trascendentale e per i due scrittori citati il primo motore non poté che essere nell'ermetismo nostrano *strictu sensu* e a ritroso ritrovava nobili scaturigini nella grande lirica primo-romantica di un Coleridge o Hölderlin. C'è poi in parallelo (ma personalmente non potrei escludere certi scambi o almeno punti di contatto, perché tagli netti in letteratura si danno di rado) un altro cospicuo versante, costituito da letterati che praticano invece una poesia "esistenziale", nel senso che tramite la loro opera aspirano a partecipare una loro esperienza, magari una testimonianza di percorso di vita, di sensibilità, di destino e percorso umano. E sono i vari Bertolucci, Sereni e quindi Caproni: questi sviluppano premesse montaliane e le portano, accentuandole, in territorio spiccatamente antiermetico. Così, scriveva Mengaldo: se la parola dei primi (strumento sensibile di un sondaggio dei misteri e della trascendenza) è necessariamente impositiva, e talora quasi intimidatoria, quella dei secondi è piuttosto comunicativa e tutt'al più interrogativa. Gli uni tendono a gestire

il grande stile letterario come stile programmaticamente alto; gli altri, senza rinunciare a questo anelito o ambizione, lo relativizzano al vissuto umano, alla loro esperienza particolare. Se Luzi e Zanzotto – Mengaldo ricorreva ad una metafora medievale – stanno eroicamente asserragliati nella rocca assediata e mantengono alto il loro tiro, gli altri nella *rixa* quotidiana piuttosto escono per strada, si mescolano ai nemici, lanciano anche rasoterra i loro colpi, come messaggi nella bottiglia. E maneggiano (in pittura penseremmo a Morandi, o in una poesia sia non così remota, a Gozzano) gli oggetti più quotidiani: dichiarava Caproni che non poteva concepire una poesia dove non si citassero dei bicchieri o delle stringhe da scarpe (o latterie o biciclette). Per i poeti del primo gruppo in questione c'è pur sempre la sublimazione orfica dell'esistenza, che è una sfida metafisica: ma non sempre il lettore nel secondo Novecento è disposto ad ascoltare parole oracolari, comunque presentate, benché autenticamente motivate. Ma per gli altri, gli "esistenziali", in campo c'è la possibilità stessa dell'esistenza, dell'esperienza di vita. E in Caproni questa si manifesta nei termini di una forma letteraria contratta, sempre più spezzata (specie negli ultimi due decenni) in termini minimi di domande e antitesi ultime.
Ma a riprova della rapida ascesa delle quotazioni critiche di Caproni, lo stesso Mengaldo appena quindici anni dopo (appunto nell'introduzione al volume citato dei Meridiani) parlava di una storia "subacquea", che ne aveva contrassegnato la sua non spiccata iniziale fortuna, e già scorporava il poeta livornese da ogni apparentamento e tendenza, marcandone l'originalità per "quella sua immediata, nativa unione di esattezza visiva e fluidità melica, di intellettualismo e pathos". Le iniziali consonanze con Montale sono ricondotte a sorta di citazioni nominalistiche, senza altri maggiori impegni; per la (sola) metrica si cita Ungaretti, ma a mala pena si parla di tangenza con Saba, o Penna, o Betocchi… sia detto per inciso, per Saba e Penna Caproni ha escluso apertamente a chi scrive un rapporto più diretto: in una lettera dell'8 febbraio 1985 (altre volte da me citata) mi diceva, indicandomi altre consonanze o ascendenze letterarie: "Ho ricevuto il tuo Quaderno della Labronica e sono commosso… sei riuscito a farmi sentire più che mai livornese… Oltre i consueti affettuosi toni, e i riferimenti privati alla nostra amicizia, ci sono in questa lettera due punti su ci vorrei fermarmi… mi ha colpito quel tuo "indovinare" le origini vere della mia "canzonetta": i Siciliani, i primi Toscani. Su un'antologia di mio padre li leggevo incantato, quando ancora frequentavo le elementari

al Gigante. Mi calamitava la loro lingua aspra, ancora in formazione, ma tante altre intuizioni e scoperte mi hanno colpito nel tuo limpido scritto: l'anima come ombra, *doppio*, mio e di Annina, il quotidiano che diviene sublime, ma non sulla linea Saba-Penna, che ho conosciuto troppo tardi per poterne subire la suggestione, come vorrebbe qualcuno".
Diversa è la vicinanza con Bertolucci (forse rafforzata anche dalla vicenda biografica, stavano vicini di casa, come del resto Pasolini, e dalla reciprocità amicale delle influenze) a cui Caproni riconosceva il merito di aver evitato il tirannico (per la forza letteraria) *exemplum* di Montale: ed è un acuto riconoscimento, utile per comprendere anche lo stesso Caproni. Tanto originale dunque (e nient'affatto periferico, o marginale, o provinciale come si diceva, nonostante le radici livornesi e soprattutto genovesi) da presentarsi a cavallo dei due secoli come poeta inattuale, e magari per questo diventato insomma attualissimo per il lettore e per la sensibilità contemporanea, staccando nella salita della fine del secolo ventesimo di un bel tratto molta poesia novecentesca.

Livorno è stata importante per Caproni, lo si è detto spesso e in quest'anno si finirà col dirlo finanche troppo, col rischio di concentrarsi in modo monocorde sui *Versi livornesi*, i quali, pur essendo un capolavoro indiscusso e amato universalmente, non esauriscono davvero la sua vena, ben più ricca e complessa. Negli anni in cui egli qui visse da bambino (erano gli anni del secondo decennio del secolo) la città era – o così parve ai suoi occhi incantati, e sempre in questi termini la rievocava – una città civile e popolare, un misto di *ciano* (parola che egli a volte ha usato) cioè plebeo, volgare, e di raffinato. Un carattere misto che ne faceva la città meno toscana che c'era in Toscana, diceva Giorgio Caproni, in una intervista radiofonica a cura di Michele Gulinucci (1988). E si tratta di una dichiarazione illuminante: egli era nato prima della prima guerra mondiale e da bambino aveva vissuto in una Livorno per le cui strade si scioperava e si sparava, i cortei di operai dalle bandiere rosse del socialismo si scontravano con la polizia e poi alla fine della guerra con le squadre fasciste. Disordini con morti e feriti per le strade non erano rari. Ci fu perfino in quel tempo tumultuoso un eccidio di marinai francesi, con alcune decine di vittime. Ma il bambino Giorgio che pure ha visto o saputo di quegli orrori, riandava con la memoria incantata dell'infanzia anche alle *brioches* fragranti della Tazza d'oro, il

caffè raffinato dove i suoi lo portavano la domenica. E sempre a proposito di pasticcerie, confessò ad Aldo Santini in un loro incontro a Chiavari del 1985 di ricordarsi ancora della Corradini di piazza Cavour e della Hemmy in via Grande verso il porto. Fra i ricordi di bambino certo spicca quello del giardino del Parterre, lungo quell'ampio viale degli Acquedotti che conduceva (e conduce) alla stazione, poi intitolato al celebre scrittore dal nome italiano Emilio Zola (infine si volle dedicarlo a Carducci). Lì già si esibiva ai suoi occhi, dondolando il testone paziente, l'antenato dell'orso amato da varie generazioni di bambini della città, e chiamato *Gigi balla* perfino dai miei figli negli anni ottanta. Era una sorta di piccola collezione zoologica ospitata per decenni in un elegante giardino urbano, in una zona nuova e razionalmente disegnata nell'arioso e moderno quartiere di palazzine, nato a cavallo dei due secoli per l'impulso degli sviluppi dei collegamenti ferroviari che finalmente unirono direttamente la nostra città con Roma. In quest'anno del centenario della nascita, le citazioni dai versi di Caproni di luoghi della città sono stati rievocate *ad abundantiam*, anche con qualche sorpresa: si pensi solo che una poesia è intitolata allo Scalo dei fiorentini. Bene, si tratta di un toponimo che è scomparso non so da quando dalla memoria e dall'esperienza dirette dei cittadini. E per rintracciarne le ragioni s'è dovuta fare una piccola ricerca d'archivio, finché s'è individuato che con questo nome si indicava il tratto di fosso che lambisce il Voltone dalla parte della Fortezza nuova e che non ha più un suo nome (magari in onore di Giorgio si potrebbe forse farne un recupero). Questo valga per capire come la ricorrenza del centenario sia potuta essere per Livorno anche un'occasione di ripensamento, o di più fine apprezzamento degli stessi valori estetici urbani, che nei versi di Caproni trovano un premio eccezionale per l'elevatezza del dettato poetico a cui sono correlati.
Durante la cerimonia del conferimento della Livornina d'oro pronunciò parole significative sulla sua 'livornesità', toccando alcuni temi qui appena ricordati:

Scusate, vorrei dire una parola anch'io, sebbene sia incapace di usare le parole oralmente... si è parlato di commozione, ma voi non potete immaginare come un esule quale io mi considero dalla mia città, dico un esule perché se è vero che Genova è diventata la mia seconda patria, ma il sangue come dice il motto popolare non tradisce, nelle radici io sono rimasto terribilmente livornese. Sono nato nei quartieri più popolari, addirittura, sì, sono nato

in Corso Amedeo ma ho sempre abitato in Via Palestro, San Marco e naturalmente quando nel ventidue, all'età di nove o dieci anni, dovetti lasciare questa città e questo Voltone che per me era l'universo, io passavo tutta la vita tra il Voltone e il Parterre – amavo molto gli animali allora era ricco di animali, oggi non so, fra gli animali anch'io animale stavo bene - quando lasciai questa città con mia madre, perché mio padre già ci aveva lasciato per andare a Genova, partii proprio col pianto in gola perché Livorno mi piaceva.
Genova mi fece subito sentire uno straniero, una città difficile, un dialetto, una lingua incomprensibile per me, e mai – dicevo – quel povero ragazzino di allora avrebbe immaginato che un giorno, un giorno remoto della sua vita, avrebbe avuto non solo l'onore che è un parola così logora, ma la commozione di ritrovarsi in questa sua città in un'occasione così solenne, e addirittura ricevuto dal Sindaco, la massima autorità della città. Perciò la commozione è tutta mia, nonché l'onore, perché proprio mai avrei sperato, e se tardava ancora un po' forse non sarebbe mai giunto.
Livorno mi è rimasta sempre nel sangue, nel cuore, e ora ne è una prova appunto Il seme del piangere, *che è la prova più evidente di nostalgia; anche esulando da certi motivi tipicamente liguri, a un certo momento non potendo io venire a Livorno, alla maniera del Cavalcanti, invito la mia anima a andare a Livorno a cercare Anna Picchi che è mia madre, in poche parole a cercare me stesso nella vita di mia madre ragazza, freudianamente una sorta di incesto non importa, ma fatto sta che io ero innamorato di mia madre e attraverso mia madre, di Livorno. È tutto per me un ritorno dall'esilio, lunghissimo esilio. Ringrazio l'amministrazione, parola antipatica, ma insomma il signor Sindaco, la Giunta, tutti coloro che hanno contribuito a darmi in vecchiaia questa grandissima gioia. Bellissimo dono, la Livornina, che spero mi ispirerà dei versi.*

Ma beninteso non poteva essere, la sua, che una Livorno immaginaria (anche per averla lasciata da bambino, per averla visitata poche volte solo di passaggio e forse sempre vagheggiata da lontano) quella che egli aveva in cuore. E lo sapeva bene. Quando per quell'occasione della Livornina d'oro venne per qualche giorno ospite pubblico e applaudito, visitammo insieme con la figlia Silvana, che sempre era al suo fianco, le strade i cui nomi egli ricordava dall'infanzia, dov'era anche nato, dove aveva vissuto, o coi suoi coetanei giocato: via Palestro, corso Amedeo, via dell'Oriolino, via delle Galere, il Voltone. Ma non le riconosceva,

non poteva, molto era cambiato il paesaggio urbano anche per le distruzioni della guerra. Non poté riconoscere nemmeno la casa natale: dunque più che immaginaria era la sua Livorno, sognata, perfino inventata forse. Magari anche per questo egli si definiva – come ricorda lo scrittore livornese Mario Picchi (l'amico che a Roma incontrava spesso e portava il cognome livornesissimo di sua madre Anna) – il murato, lo stravolto, il cercatore: un 'senza patria' in perenne esilio. "Piangevo la patria mia / disertata…: scrive nel *Becolino*, proprio ne *Il seme del piangere*. La Livorno degli anni dieci, la Genova degli anni venti e trenta… luoghi inesistenti, perduti, vivi soltanto nei suoi versi, che nascono, e chissà fino a che punto questo sia significativo, nella Roma dove l'ottimo Picchi lo vedeva straniato, città che, egli nota, nella sua poesia entra a mala pena di straforo e dove in fin dei conti si sentiva un po' a disagio tanto che si era rifugiato in un quartiere allora periferico da cui di rado scendeva verso il meraviglioso immortale centro storico. Egli ricorda di avergli sentito osservare: che città è mai questa che non ha ciminiere? Perché le ciminiere gli mettevano l'allegria del lavoro, della fatica, della vita più concreta. Da vero spatriato, così, egli fa del tema del viaggio una metafora universale: il viaggiatore dialoga con un Dio-dio, che si ostina a non esistere ("Morto io, morto Dio") e sconfina nel 'nisba': quel vuoto infinito e interno deserto che è il territorio simbolico della piazza del Voltone, la vasta piazza di una Livorno malata di grandi spazi dilatati a cui il pensiero più volte lo riconduceva e in fondo alla quale, appunto sulla spalletta dello Scalo dei Fiorentini vedeva ritrovarsi e trascorrere la serata figure di popolani concittadini, di ciascuno dei quali evoca il nome, fantasmi amati di un tempo andato. Indimenticabili versi in bianco e nero, scrive Picchi, per una piazza trasfigurata in terra di nessuno o, meglio, di confine, a margine o sulla soglia di un luogo dove non si vuole o si teme o si deve andare. Eppure, se queste armoniche metafisiche risuonano nel cuore coi loro echi inquietanti, da quella stessa piazza, da quella stessa spalletta dove siedono (allegramente) i fantasmi che gli visitano la mente, egli da bambino (lo raccontò a chi scrive proprio quel giorno del 1984) prendeva con la famiglia un vaporetto che portava i bagnanti alle pendici della torre del Marzocco, eden allora di amenità balneari. In questo senso è una città immaginaria, la sua, ma la trasfigurazione non cancella il ricordo, e i piani del vissuto e del simbolico paiono indipendenti.
Alla Livorno immaginaria corrisponde del resto la grande metafora di Genova, anzi di più, Genova è "quasi un'allegoria". Di città ideale: "qui

forse potrei vivere / potrei forse anche scrivere". Col risultato che se Genova non è stata cantata dai veri liguri, né da Sbarbaro, né da Firpo, né dallo stesso Montale con la stessa intensità che le ha dedicato Caproni, che lì avendo vissuto l'adolescenza e la prima giovinezza per andarsene poi a Roma per fare l'insegnante, intimamente ha finito col 'sentirla' o comunque di poterla esprimere più pienamente degli stessi Ceccardo, Barile o Grande.

E Italo Calvino ha scritto in proposito che una poesia legata ai luoghi del ricordo – due città marinare e portuali, Genova e Livorno – non tarda a rivelare che il vero luogo dove essa si svolge è il sogno: un "non-luogo illuminato da quella speciale luce che i sogni strappano dal buio delle palpebre, dove ogni cosa è insieme precisa e fluida... sogni in cui città dei vivi e città dei morti si confondono". Ma Calvino offre una possibile chiave *passe partout* per capire l'opera di Caproni: per lui, quel che Giorgio ci comunica non è l'esperienza del nulla, propria a tanta cultura, letteratura e arte decadente del Novecento. Ma piuttosto ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto, ma è il poco. Il nulla, il grande tema della filosofia dei nostri tempi, ha una sua enfasi, una sua magniloquenza perfino, in cui è facile cadere in forme espressive e rappresentative retoriche, che suonano vuote, o false. Per Caproni invece "è raro che la sua esperienza del nulla voglia imporcela con la forza... le sue riuscite maggiori sono quando il senso di vuoto scaturisce da quello spazio fitto di persone e di discorsi che è il nostro 'poco' quotidiano".

In questo solco si comprende bene come la cantabilità che distingue i componimenti della prima stagione caproniana possa cedere il posto in maturità alla musica scarna e spezzata delle ultime raccolte, scandite dal linguaggio tagliente di un'ironia metafisica che tende, sì, al Nulla, e lo vagheggia, lo guarda, lo misura: ma nel nulla davvero non si abbacina, non evapora, non si disperde, forte dei suoi oggetti-talismano (un bicchiere di latte, un tavolo di osteria, una bicicletta azzurra, le gonne svolazzanti e la collanina di corallo Annina), che, se non possono costituire una vera salvezza, sono comunque qualcosa che si può salvare – e magari un po' davvero ci salvano – dal naufragio totale. Mai ricerca e discorso sul Nulla è stato così pieno di note minime, ma vitali dell'intelligenza e del cuore, di un'ironia – magari disperatamente – tesa alla vita, irriducibile al nihilismo.

LORENZO GRECO
Università di Pisa

Sopra: *Un ritratto del poeta agli inizi degli anni Cinquanta*
A sinistra: *Caproni durante un viaggio in Sicilia nel 1960*
A destra: *Il poeta presso l'Università "Tor Vergata" di Roma*

DIECI POESIE DI GIORGIO CAPRONI: SUGGERIMENTI PER UNA LETTURA

Luigi Surdich, Università di Genova

Metto le mani avanti e dico subito che, nell'impossibilità di tracciare un percorso organico della lunga attività poetica di Giorgio Caproni (quasi sessanta anni, se si pensa che la sua prima poesia, *Marzo*, risale al 1932 ed è collocata ad apertura del volumetto di liriche *Come un'allegoria*, del 1936, e l'ultima, dal titolo eccezionalmente lungo, *Dinanzi al Bambin Gesù*, pensando ai troppi innocenti che nascono, derelitti, nel mondo, è del dicembre 1989, un mese prima della morte del poeta), dal *corpus* della sua opera in versi estrapolerò non più di una decina di testi, che penso possano e mettere in risalto le scelte tematiche e le soluzioni espressive più utilmente finalizzate a individuare la figura del poeta. Perché l'intenzione che accompagna questo intervento è di delineare sommariamente alcune tracce interpretative e l'obiettivo che si vorrebbe raggiungere dovrebbe essere di agevolare, attraverso alcuni indizi e dunque molto sacrificando in un esercizio di ellissi, la lettura di alcuni capitali testi del poeta in una diacronia che, sacrificando la prima stagione, procede dall'assunzione quale punto di partenza dell'evento umanamente e storicamente più profondamente avvertito e sofferto, la guerra, ai fulminanti e rabbrividenti interrogativi metafisici e alle riflessioni ontologiche dell'ultimo Caproni.

Uno. Giovanni Raboni, uno dei più fini e attenti lettori e critici della poesia di Caproni, in un denso saggio collocato a introduzione di una scelta antologica delle poesie caproniane, *L'ultimo borgo*, pubblicato da Rizzoli nel 1978, isolava tre temi fondamentali: la città, la madre, il viaggio. A questi tre temi credo che vada aggiunto e collocato in postazione primaria il tema della guerra. In una poesia della raccolta *Il passaggio d'Enea* (1956) – all'interno di una parte o capitolo intitolato *Gli anni tedeschi*, titolo di per sé indicativo – Caproni lascia che il *pathos* prorompa in una esclamazione che riconosce come per lui e, assieme a lui, per tutta la sua generazione, la guerra sia «penetrata nell'ossa». E a uno scenario d'orrore imputabile alla guerra fa riferimento la prima poesia che qui viene scelta e viene letta, la poesia *1944*. Il titolo, che indica l'anno forse più drammatico del quinquennio bellico, prelude a un testo che non rappresenta in modo diretto e figurativo, ma evoca con adesione partecipativa ed emotiva la scena di una fucilazione. Lo scenario che si apre sul farsi di un nuovo giorno si fissa ad alcuni dettagli della quotidianità: («Le carrette del latte», «il foglio del primo giornale»), ma connota questo «disastro» che è «nell'alba» attraverso tutta una serie di altri dati («muove a un muro», «una scarica», il «sussulto» di «una latta [...] fra i cocci») che ci fanno intendere come si sia al cospetto tragico di una fucilazione, riverberata poi da quella «prima chiave» che «geme» e dal «tremito» dei denti («miei denti») del poeta agghiacciato spettatore, e già anticipata in verità dall'immagine della morte che dantescamente «insacca» le sue vittime. Una traccia di implacabile emotività, di spinte impulsive e allibito sgomento, attraversa per intero la poesia, che restituisce la drammaticità dell'occasione facendo propria l'atmosfera di cupa soffocazione e insistendo sulla dimensione di strazio mediante alcuni dispositivi di espressione assai evidenti e congruamente rilevati: l'interiezione al primo verso («ahi»), le esclamative e le interrogative, le *replicationes* («O amore, amore [...] o amore»). Il tutto, se ben si osserva, nella struttura di un testo di 14 versi, vale a dire della misura di un sonetto: ma un sonetto come destrutturato, scosso al suo interno, che consente che la forma chiusa del metro, la forma di un sonetto monoblocco, venga trattata «splendidamente – secondo quanto ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo – come un'unica gittata o presa di fiato, molto snodata e compatta, e modulata su un sapientissimo uso delle inarcature».

Due. Di Caproni e la guerra, a conferma del primato di tale tema nella sua poesia, si tornerà a parlare. Riprendo, ora, la triade formulata da Raboni, e mi soffermo sulla città. Preleviamo e leggiamo la poesia *Su Cartolina. I. A Tullio*. Il destinatario è l'amico Tullio Cicciarelli, critico letterario e teatrale del quotidiano genovese «Il Lavoro». È una poesia semplice, una canzonetta, la si direbbe, rimarcata dal distico di apertura e di chiusura che si ripetono, e imperniata in una comparazione tra Genova e Roma che non lascia margini di recupero o aggiustamento a un perentorio giudizio secondo il quale alla assoluta positività di Genova si contrappone l'assoluta negatività di Roma. E naturalmente anche gli strumenti formali, nel caso specifico la rima, rafforzano tale divaricazione, se si pensa che la seconda strofa si apre col distico in rima baciata (*fina:marina*) che esalta il fascino di Genova e si chiude con la parola *orina*, che fa rima, ribaltata al negativo, col distico appena indicato ed enfatizza il dissenso verso la città di Roma. Quando nel 1985 gli viene conferita la cittadinanza onoraria di Genova, così Caproni si esprime nel discorso ufficiale: «Genova è la mia stessa vita. E se è vero che l'ho lasciata per Roma, a Roma abito, non vivo. Io continuo a vivere a Genova». La devozione per quel

luogo laico che è una città (che è, è per Caproni, la città: Genova) anima un testo non a caso intitolato *Litania*, che consta di 182 versi, scanditi in coppie di distici a rima baciata e a inizio di ciascun distico ritorna, in anafora insistita e continuativa, il nome di Genova.

Tre. La guerra, la città, e ora la madre. La poesia da leggere è *Preghiera*, che apre *Il seme del piangere* (1959). Ma va ricordato che l'immagine della figura materna, con le sue peculiari e straordinarie connotazioni, fa il suo ingresso nella poesia di Caproni con la poesia *L'ascensore*, del 1948. Lo afferma il poeta stesso, nel corso di un'intervista grazie alla quale egli dà testimonianza dell'occasione da cui la poesia è nata. Così afferma Caproni: «Il personaggio di Anna Picchi, mia madre, appare per la prima volta nell'*Ascensore*, che scrissi a Genova, in via Bernardo Strozzi, tornato da Roma per fare una visita a mia madre ammalata, e dopo aver sentito la condanna irrevocabile del medico. Ripensai allora a mia madre giovane, a mia madre ancora ragazza, e tutto il dolore e il male che la maternità le aveva recato, e con la maternità le "guerre", a cominciare da quella del 1912, la miseria, i lutti». Non è casuale, alla luce di quanto appena letto, che nella citata *Litania* per Genova, un distico reciti: «Genova di singhiozzi, / *mia madre, Via Bernardo Strozzi*». E un altro distico dice: «Genova d'ascensore, / *patema, stretta al cuore*», in riferimento alla figura della madre e al dolore per la sua malattia. E proprio nell'*Ascensore*, la madre del poeta viene trasfigurata nell'identità di madre-fidanzata: «Con lei mi metterò a guardare / le candide luci sul mare. / Staremo alla ringhiera / di ferro – saremo soli / e fidanzati, come / mai in tanti anni siam stati». La figura di Anna Picchi diventerà il personaggio di Annina nei *Versi livornesi* de *Il seme del piangere*, che è una sorta di canzoniere d'amore, di sconcertante e strepitoso amore, per la madre-fidanzata, la cui presenza anima, come accadeva per le donne del dolce stil novo, un'intera città (Livorno) e la cui storia è declinata lungo un'incurvatura che dal gioioso neostilnovismo, increspato di serena sensualità, movimentato dall'impiego dei diminutivi e dei vezzeggiativi, conduce allo smarrimento, alla perdita, all'assenza, al lutto, come da ultimo, in una struggente poesia quale *Ad portam inferi*, chiaramente si esplicita, grazie a versi come «Guarda l'orologio: è fermo» oppure «Nemmeno sa distinguere bene, / ormai, tra marito e figliolo», ad anticipazione della dinamica del dire e del disdire che caratterizzerà l'ultima fase della poesia caproniana. La poesia *Preghiera*, inaugurale della sezione, trattiene in sé e compendia le linee tematiche dei *Versi*

livornesi (prima e capitale sezione della raccolta *Il seme del piangere*), a cominciare dal suo proporsi con l'esibito moto d'ansia di una investigazione e di una ricerca, affidate, con mossa di recupero dalla lirica di Guido Cavalcanti, alla propria "anima": investigazione e ricerca che si commuteranno, nei componimenti a seguire, in recuperi dell'immagine materna, nella letizia del suo essere ragazza e nella pena del suo essere sottratta alla vita. Ancora una notazione, un rilievo. La poesia *Preghiera*, che predispone l'allestimento ambientale entro una precisa collocazione topografica (Livorno), anticipa nei versi conclusivi il luogo deputato al possibile-impossibile incontro, la strada: «Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada». E in effetti Annina occupa due spazi fondamentali: il primo è la stanza del lavoro (lavoro di cucitrice), mentre il secondo e prevalente spazio attraversato da Annina è lo spazio vasto della vasta Livorno, dove Annina irrompe con la sua esuberante letizia, con il suo ancheggiare, sottolineati dagli stupori ammirativi e dalla coralità delle rispondenze. Leggiamo, ad esempio, nella poesia *Quando passava*, pure essa dei *Versi livornesi:* «Livorno popolare / correva con lei a lavorare»; «Che voglia di lavorare / nasceva, al suo ancheggiare!». Ne consegue, allora, che proprio in giro per Livorno, proprio nelle strade di Livorno, l'anima del poeta potrebbe imbattersi in Annina: «Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada».

Quattro. Fra i motivi di ispirazione fissati da Raboni (città, madre, viaggio), ci resta ancora da considerare il viaggio. Ed eccolo prospettarsi, fin dal titolo della raccolta che immediatamente segue *Il seme del piangere*: *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (1965), in cui il poeta affida a degli *alter ego*, a delle figure che lo rappresentino, ad altre voci, a delle prosopopee, per l'appunto, il proprio pensiero e la propria voce. Si veda ad esempio la poesia eponima, la poesia che dà il titolo alla raccolta, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, poesia dal titolo lungo per la quale credo sarà sufficiente un commento breve. E soprattutto sarà opportuno cedere la parola al lettore e interprete, di altissima qualità, che meglio di tutti ha saputo cogliere nel profondo il senso di questa poesia e le immagini che la accompagnano in distesa sequenza, Italo Calvino. Nel saggio *Il taciturno ciarliero*, Calvino, dopo aver definito il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* «uno dei più noti e tipici poemetti di Caproni», continua osservando che in tale poemetto «l'allegoria dell'addio al mondo s'innesta su di una semplicissima situazione ferroviaria: un passeggero che saluta i compagni di scompartimento prima di scendere alla sua stazione.

Questa loquela che Caproni fa scorrere nei suoi versi con grazia sopraffina, registrando i più minuti dettagli del comportamento quotidiano (un'intera strofa è dedicata al gesto di togliere la valigia dalla reticella e posarla nel corridoio all'avvicinarsi della stazione) più che alla parlantina di un uomo verboso somiglia al monologo interiore d'un silenzioso che sogna di parlare con gli altri come mai gli è riuscito in realtà». Per l'ispirazione e lo sviluppo di tale poesia, Caproni si rifà all'archetipica metafora della vita come viaggio. Un viaggio con viaggiatori non come interlocutori, ma come viaggiatori muti, silenziosi, isolando di conseguenza nel monologo loquace il viaggiatore cerimonioso, bloccandolo nella solitudine di chi, parlando ad altri e con altri, fa i conti con se stesso. Il lungo monologo del viaggiatore (cerimonioso, certo, come a riflesso di una profferta che contatto, rapporto, comunicazione, che non si realizza: «Vogliatemi perdonare / quel po' di disturbo che reco»; «Scusate [...] Lasciatemi, vi prego, passare [...] Vogliate scusare»), il lungo monologo, dicevo, del viaggiatore che si dispone a scendere con la sua «valigia pesante», ma senza sapere dove («Il luogo del trasferimento / lo ignoro»), recupera infine al vivere un residuo di positività sufficiente a garantire un atteggiamento di composta fermezza al trauma del distacco. Un atteggiamento stoico, intensamente compendiato in quella sorta di ossimoro comportamentale e mentale sancito dalle parole «[...] io / son giunto alla disperazione / calma, senza sgomento».

Cinque. Fra le altre "prosopopee" del *Congedo* (oltre al viaggiatore, una guida, un guardacaccia) si inserisce anche la figura di un "preticello" che per molti e molti versi racconta se stesso, racconta la sua non comune esperienza, racconta la sua vita. La poesia si intitola *Lamento (o boria) del preticello deriso* e approda da ultimo a una forte e provocatoria sollecitazione metafisica, nel momento in cui il preticello specifica le ragioni della sua preghiera: «e prego; prego non so ben dire / chi e per cosa; ma prego: / prego (e in ciò consiste / – unica! – la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: / ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista». Si fa urgente, come è sintomatico osservare, la tensione metafisica, che si risolve nella sollecitazione dell'esistenza di Dio cui approda l'agnostico prete: «So anche che voi non credete / a Dio. Nemmeno io. / Per questo mi sono fatto prete». S'incentrerà su questo aspetto, su questa problematica, il grande tema dell'assenza e della ricerca di Dio de *Il muro della terra* (1975) e delle raccolte successive, previa una radicale trasformazione e modificazione degli strumenti

espressivi, che al parlato volutamente eccessivo e sovrabbondante del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, contrapporranno, in prevalenza, la frantumazione del discorso e l'essenzialità epigrammatica.

La tensione verso un Dio che si sa bene che non c'è e che tuttavia si vuole che ci sia, che esista, è la tensione entro cui si agita la religiosità caproniana nel *Muro della terra*. Il bisogno della divinità è un'esigenza che nasce dalla coscienza dell'abbandono e dallo smarrimento nella solitudine. E tale coscienza si fa più penetrante e avvertita nel momento in cui la guerra, così capillarmente penetrata nelle ossa del poeta, riprospetta la sua fenomenologia anche a notevole distanza nel tempo. Nel 1975, anno in cui viene pubblicato *Il muro della terra*, sono passati esattamente trenta anni dalla Liberazione e dalla fine della guerra. Sezione centrale di un libro di poesie fortemente sezionato al suo interno è la sezione *Acciaio*, che all'esperienza bellica fa riferimento, a distanza trentennale dai ricordati *Anni tedeschi*, spostando la dimensione del *pathos* della reazione in diretta all'orrore di un'esperienza esistenzialmente e storicamente sofferta, verso l'inquietudine metafisica. È la poesia conclusiva di tale sezione, *I coltelli*, a condensare i termini fondanti di tale poetica, secondo la quale la sperimentazione esistenziale viene trascinata verso una ricaduta metastorica e allegorica: perché, come immediatamente si nota, la poesia compie il suo breve percorso assemblando in serratissima e vertiginosa unità l'arma mortale del presente storico (metonimicamente rappresentata dal «grilletto») con l'arma perenne della conflittualità umana («i coltelli») e giustappone al freddo minerale degli «scisti» l'impeto tutto umano e angosciato dell'imprecazione-invocazione («Ah, mio dio. *Mio Dio*»). Ma ripercorriamo il testo in una lettura più rallentata. All'attacco, che abbozza un movimento di dialogo e registra il contrastato movimento d'animo dell'interlocutore («"Be'?" mi fece. / Aveva paura. Rideva»), fa seguito la secca e scandita registrazione degli eventi naturali («D'un tratto, il vento si alzò. / L'albero, tutto intero, tremò»), che trova rispondenza, in analoga modulazione espressiva, nella gestualità dell'autore-personaggio: «Schiacciai il grilletto. Crollò». La spietata freddezza del gesto che produce morte prelude alla constatazione dell'esito feroce e letale e assume voce, nel distico conclusivo, in un crescendo enfatizzato dall'interiezione e dall'iterazione («Ah, mio dio. *Mio Dio*»): una voce imprecativa dapprima e immediatamente poi implorante e insieme dubitativa. Il senso della poesia è forse tutto in questo strepitoso passaggio dalla scrittura in tondo e in minuscolo alla scrittura in corsivo e in maiuscolo, che sembra suggerire come modula-

re il tono della lettura: dalla voce piana a un perentorio innalzamento del timbro della voce. E, in questa progressione, si perviene al suggello ultimo dell'interrogativo assoluto («Perché non esisti?»), che trasforma un episodio di cronaca partigiana in arroventata inchiesta promossa dal Grande Dubbio che avvolge l'esistenza umana.

Sei. Vorrei procedere più spedito, se ce la faccio. Me ne offre forse l'opportunità la poesia, un'altra poesia de *Il muro della terra*, *Lasciando Loco*. Solo un piccolo ragguaglio informativo. Loco è il paese della Val Trebbia dove Caproni d'abitudine trascorreva le vacanze estive e a Loco è la tomba del poeta. A *exergo* de *Il muro della terra*, Caproni colloca le seguenti parole di Annibal Caro: «Siamo in un deserto, e volete lettere da noi?». È un mondo vuoto e spoglio, quello osservato da Caproni, che oggettivamente viene a identificarsi con l'immagine di svuotamento e desertificazione offerta dall'entroterra ligure, dalla Val Trebbia, da Loco. Ma, a proposito di questa poesia, quanto mi preme osservare e indicare è l'arricchimento di senso che essa convoglia procedendo alla identificazione dei piani di cui si compone. La poesia, in prima istanza, può essere legittimamente letta come "poesia ecologica", poesia che registra con malinconico riscontro il processo di progressivo spopolamento dell'entroterra ligure. Ma, poi, alla poesia ecologica, si ricollega (si sovrappone, saremmo tentati di dire) un altro piano, un altro strato interpretativo. L'abbandono, «il deserto», significano anche riflesso di isolamento, riscontro di solitudine: la "poesia ecologica" si configura dunque anche come "poesia esistenziale". Ma c'è infine un altro, ulteriore strato, quello indicato, nell'ultima strofa, dalla ossessiva replicazione dell'"io", un "io" che fa rima con "Dio", per rimarcare uno svuotamento, un'assenza che è addirittura l'assenza di Dio. Non più uomini e non più nemmeno Dio: il vuoto fisico è anche un vuoto metafisico: «qui dove perfino Dio / se n'è andato di chiesa». Sì che, in conclusione, la "poesia ecologica", la "poesia esistenziale" diventa anche (e soprattutto) "poesia metafisica", poesia di ansia metafisica.

Sette. Con la raccolta successiva, *Il franco cacciatore* (1982), la poesia caproniana accentua la tendenza, già ampiamente esemplificata dai testi de *Il muro della terra*, alla scarnificazione della consistenza verbale, alla sillabazione della parole: una poesia che tenta sempre di più l'avvicinamento alla perfezione e alla potenzialità comunicativa della musica. Si infittiscono pertanto i puntini di sospensione, si allargano gli spazi bianchi, si visualizzano le pause. Si disegna anche una geometria del vuoto, attraversato da inquietanti epifanie: sembianze spettrali, figure diafane, fantasmi inafferrabili, apparizioni e sparizioni, "asparizioni", come dal titolo, *Asparizione*, di una poesia. In siffatto panorama, s'iscrive anche il senso della morte e si determina la configurazione dello spazio dei morti, immediatamente individuabile alla lettura di *Poesia per l'Adele*, il cui punto di avvio, che potrebbe preludere ad accordi evocativo-patetici (si tratta di una poesia "in memoria" della cognata Adele) non attiva la tastiera dell'elegia, ma conduce all'acquisizione di una certezza: il riconoscimento, da parte del poeta, di essere nel territorio della morte, come perentoriamente proclama la constatazione espressa nell'ultimo verso: «Son già dentro la morte». La morte, dunque, è immanenza, e immanenti sono i luoghi dei morti. Lo spazio della morte non è in regni ultraterreni, ma in "intermundia": le aree di confine spopolate, gli ultimi borghi, i «luoghi non giurisdizionali», le brughiere, il «limite della salita», le foreste, il Forte. Tutti quei posti di una geografia di luoghi di passaggio e di zone di frontiera, senza però linee di demarcazione o segnali di dogana, dove trova ambientazione molta della poesia dell'ultimo Caproni, nella consapevolezza dell'assenza di precise linee di spartiacque, perché al vuoto segue altro vuoto, e dopo non c'è proprio nulla, nemmeno il "nulla", secondo la *Pensatina dell'antimetafisicante* (nel *Conte di Kevenhüller*): «Un'idea mi frulla, / scema come una rosa. / Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa».

Otto. Siamo dunque arrivati all'ultima raccolta pubblicata vivente il poeta, *Il Conte di Kevenhüller* (1986), da cui recupero una poesia, *Oh cari*, che il poeta aveva posto a conclusione della raccolta di *Tutte le poesie* pubblicata presso Garzanti nel 1983, così giustificandone la collocazione: «La poesia inedita *Oh cari*, scritta in un momento in cui l'autore pensava a tutti i diversi *io* che è stato nel corso della sua esistenza e alla loro aggressione, vien posta per ultima come chiusura e, al tempo stesso, come auspicio di continuità di lavoro». Poesia-auspicio, dotata di una sua risorsa scaramantica, la poesia vede disporsi nei versi non pochi riconoscibili ingredienti che stanno a fondamento di alcuni centrali fasci immaginativi dell'ultimo Caproni: ad esempio la presenza diafana e spettrale e insieme l'inconsistenza e l'evanescenza di quanto appare (le "asparizioni"); oppure il nesso vita-morte come nesso d'identità e come rapporto di reversibilità; oppure ancora la coincidenza degli opposti nella congiunzione amore-odio. Il testo poetico rivela la disgregazione del-

l'unità personale, sì che quella dell'io si configura non come immagine di un'identità, ma risulta essere storia che si snoda nella discontinuità e nella pluralità. L'allarmante disagio dell'"io", che ha assistito alla propria frantumazione, si è tramutato in allucinata coscienza dell'incapacità di autoriconoscimento e di distinzione dall'alterità. La percezione dell'"io" diviso che governa *Oh cari* può essere a sua volta interpretata come riattraversamento di tutte le identità e modalità di poeta che Caproni ha istituito e praticato nel corso della sua lunga carriera. Poeta uno e plurimo, insomma, come attesta la varietà e articolazione tematica che, dalle prime prove degli anni trenta, contrassegnate da una avvertenza di fugacità e labilità dell'esistere, passa alla certificazione dello strazio personale e della disperazione collettiva, del dolore privato e del lutto del mondo delle poesia della guerra e del dopoguerra. Il poeta, poi, si trova a rivivere un'esperienza originalissima, di amore e morte, nel solco di un non soffocato senso di colpa, inventando l'immagine della madre-fidanzata, mentre in seguito prende avvio il suo lungo congedo dalla vita e dai vivi, per giungere all'ultima stagione che è la stagione della teologia negativa, dell'investigazione sul linguaggio, della caccia (a Dio? alla parola? a se stesso?), della coscienza del Male (la Bestia), della nostalgia per il dono smarrito, per il Bene perduto, per la Grazia irrecuperabile. In parallelo agli "io" tematici, si delinea anche il profilarsi degli "io" linguistici e stilistici, all'interno di un processo che dalla misura elegiaca, diaristica, cronachistica delle prime raccolte perviene da ultimo a una estrema scarnificazione espressiva, in un rapporto sempre più ravvicinato con la musica, portatrice, con le sue dissonanze, di una intensa carica di emozione intellettuale e filosofica.

Nove. Rimonta agli anni dell'immediato secondo dopoguerra una serie di riflessioni di Caproni sul rapporto tra la realtà e la parola che nomina la realtà e tale problematica si addensa in molta parte delle poesie della sua ultima stagione, ove domina la persuasione (ripetutamente dichiarata anche in sede di interviste) secondo la quale la parola «vanifica l'oggetto: crea, nominandola, un'altra realtà, parallela alla prima, ma destinata a non collimare mai con essa». La realtà e la parola che dice la realtà (bruciandola, sottraendola alla sua essenza) costituiscono l'argomento di appassionante modernità in cui, spesso sintetizzando in formule epigrafiche e aforismi lapidari estesi libri e scritti di filosofia, Caproni consuma la sua ricerca poetica nell'ultima fase della sua vita, in sintonia, ad esempio, con affini percorsi testimoniati da poeti come Mon-

tale o come Sereni: «Non ho avuto purtroppo che la parola, / qualche cosa che approssima ma non tocca» (così Montale nella poesia *Domande senza risposta* del *Quaderno di quattro anni*); «I nomi si ritirano dietro le cose», scrive Vittorio Sereni in *Niccolò*, poesia di *Stella variabile*. Nella lotta incessante tra l'esperienza e il sostituto dell'esperienza che è la parola, tra *res* e *verba*, si incunea la funzione della poesia, chiamata a surrogare e riscattare i limiti della parola. Si prospetta allora una tensione nuovissima, uno spingersi verso inesplorate dimensioni dell'ideazione poetica e del dire, in uno sforzo di scavalcamento dell'opacità della comunicazione e della resistenza della parola grazie all'apporto di una limpidezza e di una trasparenza che "altro" (non più la parola, ma un "altro" che abbia la solidità della materia e la lievità della musica) possa dare. È quanto comunica *Il mare come materiale*, lirica dedicata allo scultore Mario Ceroli, nella quale per interposto artista («Lignificare / le esterrefatte allegrie / di chi vi si tuffa...//Scolpire / il mare fino a farne il volto / del dileguante...»), Caproni tende al massimo grado la sua riflessione metapoetica, additando inediti strumenti e sconosciuti destini alla poesia:

Dire
(in calmeria o in fortunale)
l'indicibile usando
il mare come materiale....

Il mare come costruzione....

Il mare come invenzione....

Non catturata né catturabile la Parola, la frontiera della dicibilità si sposta: sta in un "oltre" il punto di convergenza delle due parallele del pensare e del poetare che con instancabile impegno Caproni sempre si è sforzato di congiungere.

Dieci. *Statale 45* è una poesia che appartiene a *Res amissa*, la raccolta di Caproni uscita postuma nel 1991, a cura di Giorgio Agamben. È una poesia di diciotto versi, se così possiamo dire, trattandosi di versi di Caproni, "versi alla Caproni", versi dell'ultimo Caproni: versi così frazionati nella loro continuità, così aguzzi nella loro acuminata significatività, così scaleni nella loro disposizione e giacitura tipografica. Domina un sentimento di ansia e di allarme, di cui si fa portatore colui che potrem-

mo identificare nel poeta, la cui muta presenza si percepisce nell'avvertenza di un tremore per una arcana insidia: e tutto sembra come suggerirci che si tratti di un viaggio di congedo. Sì, proprio così: il congedo di un poeta che già da molto tempo ha inscenato il suo congedo, per interposta persona, per "prosopopea", con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Solo che lì, nella raccolta del 1965, il cerimonioso e ciarliero viaggiatore, che si dispone a scendere con la sua «valigia pesante», ma senza sapere dove («Il luogo del trasferimento / lo ignoro»), recupera infine al vivere un residuo di positività sufficiente a garantire un atteggiamento di composta fermezza, di stoica accettazione del trauma del distacco («Di questo, sono certo: io /son giunto alla disperazione / calma, senza sgomento»). Qui, in *Statale 45*, invece, colui che in auto percorre i luoghi ben noti alla sua esperienza e sa presumibilmente dove arrivare, s'accorge che «la presunta meta / si rivela un'insidia» e, soprattutto, non si riconosce in un atteggiamento di «disperazione / calma, senza sgomento», bensì ha «La mente [...] tesa»: è in ansia, in paura, forse in sgomento. Il fatto è che Caproni ora non sta simulando un congedo, ma vive il suo congedo. L'evento ultimativo abbandona l'orizzonte dell'astrazione e si cala nel palpito concreto dell'esperienza, con forte evidenziazione strutturale (proprio a metà dei frantumati diciotto versi del testo e nel centro di un verso spezzato in tre frammenti) di quell'espressione fondamentale che è «La mente è tesa». Nella sua centralità tale espressione si configura come il punto di convergenza attorno al quale si dispongono (o dal quale si dipartono, si irraggiano) in rispondenza parallela e simmetrica (come in forma di cerchi concentrici che progressivamente si allargano muovendo da un punto centrale) le altre figure e immagini della poesia. La successiva immagine della guida («Non basta / la guida più accorta») è il riflesso della precedente dichiarazione della difficoltà a procedere dell'automezzo («La ruota / slitta sull'erba che vena / l'asfalto»). Il richiamo alla prudenza (*«Procedere / con prudenza. // Bandire / ogni impazienza»*) costituisce la segnaletica interiore, trascritta in corsivo e affidata alle forme dell'infinito imperativo, che corrisponde alla segnaletica esteriore (da cartellonistica ANAS) della prima parte, anche qui trascritta in corsivo: *«Fondo dissestato. // Frane. // Caduta massi»*). E, infine, la crescita di *pathos* alimentata dalla consapevolezza sempre più avvertita delle insidie della strada, crescita di *pathos* che si riversa nell'immagine conclusiva del componimento («Più di una volta / la presunta meta / si rivela un'insidia»), è il completamento di quanto enunciato dall'apertura: «È una strada tortuosa. // Erta».

LE NUOVE GENERAZIONI DELLA CRITICA CAPRONIANA

I «VERSI LIVORNESI» DI GIORGIO CAPRONI E LO STIL NOVO

Iris Chionne, Università di Nantes

A voler immaginare un sottotitolo da attribuire ai «Versi livornesi» – vale a dire la sezione cardine de *Il seme del piangere*, la raccolta pubblicata da Giorgio Caproni nel 1959 – "il libro de la memoria" risulterebbe a mio avviso tra i più appropriati.
Con l'espressione "libro de la memoria" mi riferisco alla *Vita Nova* di Dante, che inizia appunto con le parole: "In quella parte del libro de la mia memoria...". E nei «Versi livornesi» Caproni si appella proprio a quella "mente-memoria" di cui anche Dante si avvale – naturalmente con le debite distinzioni – sia nella *Vita Nova* che nella *Commedia*; una mente-memoria che è primo motore di quell'immaginazione così necessaria all'autore de *Il Seme del piangere* per riuscire a ricostruire poeticamente la gioventù livornese di Anna Picchi, la propria madre.
Per far ciò, il nostro poeta si è dovuto inabissare nel fondale del tempo per scoprirvi e riportare alla luce le proprie radici: radici di ordine stilistico-letterario, attraverso il recupero originale della poesia delle origini e dello "Stilnovo"; radici di ordine spaziale tramite l'ambientazione nella Livorno natale e addirittura pre-natale.

***

Il primo indizio di un ritorno ad una lingua pura, non contaminata cioè da secoli di esperienza letteraria, è costituito dal sintagma che introduce il componimento che precede i veri e propri «Versi livornesi», e che recita:

> ...perch'io, che nella notte abito solo,
> anch'io, di notte, strusciando un cerino
> sul muro, accendo cauto una candela
> bianca nella mia mente – apro una vela
> timida nella tenebra, e il pennino
> strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
> e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
> che mi bagna la mente...
> (*Perch'io..., Il seme del piangere* in *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1998, p. 185)

Osserviamo subito che questi versi sono introdotti e seguiti da puntini di sospensione[1], i quali ci lasciano immaginare che si tratti di un prestito dissimulato. Ma è difficile non pensare – a causa di questo «perch'io» posto ad inizio verso – alla cosiddetta *Ballata dell'esilio* di Guido Cavalcanti, che inizia proprio dicendo «Perch'i' no spero di tornar giammai...».
Quest'ipotesi di ascendenza dalla poesia antica è confermata dalla lettura della primissima poesia dei «Versi livornesi» intitolata *Preghiera*, in cui il poeta si rivolge alla propria anima affinché si rechi a Livorno per trovare la madre:

> Anima mia, leggera
> va' a Livorno, ti prego.
> E con la tua candela
> timida, di nottetempo
> fa' un giro; [...]
> Anima mia, sii brava
> e va' in cerca di lei.
> Tu sai cosa darei
> se la incontrassi per strada.
> (*Preghiera*, in *op. cit.*, p. 191, vv. 1-5, 17-20)

L'artificio dello sdoppiamento tra l'io-poetante e la propria anima, tra l'io-poetante e il proprio cuore oppure tra l'io-poetante e la propria creazione poetica, con relativa personificazione del secondo elemento, è assai frequente nella poesia del Due e Trecento, come lo attesta, ancora una volta, la *Ballata dell'esilio* cavalcantiana[2]. Qui il poeta fiorentino si rivolge alla propria composizione poetica, raccomandadole la propria anima e affidandole un messaggio d'amore. La esorta quindi a raggiungere la donna amata attraverso una serie di verbi all'imperativo («menala»; «dille», ecc.), secondo un codice stilistico ben definito e desunto dalla poesia provenzale.
In maniera analoga, pure Caproni invita non la propria composizione poetica ma la propria anima a ritrovare la madre-fidanzata tramite una serie di verbi all'imperativo, come in questi versi tratti da *Ultima preghiera*:

> Ricòrdati perché ti mando;
> altro non ti raccomando.

[…]
Seguila prudentemente,
allora, e con la mente
all'erta. E, circospetta,
buttata la sigaretta,
accòstati a lei soltanto,
anima quando il mio pianto
sentirai che di piombo
è diventato in fondo
al mio cuore lontano.
[…]
Dille che ti ha mandato:
suo figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi, va' pure in congedo.
(«Ultima preghiera», in *op. cit.*, p. 216, v. 45-46, 61-69, 80-83)

Le affinità che i «Versi livornesi» condividono con la poesia di Cavalcanti e con quella dello Stilnovo più in generale non si limitano al reimpiego di questo artificio, ma toccano anche il modo di descrivere la donna amata. In effetti, gli aggettivi che caratterizzano Annina sottolineano perlopiù la sua finezza e le sue qualità morali come possiamo constatarlo leggendo *L'uscita mattutina*:

Come scendeva fina
e giovane le scale Annina!
[…]
Andava col volto franco
(ma cauto e vergine il fianco)
(*L'uscita mattutina*, in *op. cit.*, p. 192, vv. 1-2, 22-23)

Il carattere della finezza, che appare cinque volte nei «Versi livornesi», è una marca ereditata dalla poesia provenzale e più precisamente dalla «fin' amor» che ha in seguito influenzato gli stilnovisti nel modo di cantare la donna amata. Essa supera tutte le altre per la sua fierezza, la sua nobiltà d'animo, per la sua rettitudine, ma anche per la sua apparente severità compensata da un'anima estremamente sensibile e pura. Prende così forma l'immagine della donna-angelo, la cui bellezza acquista il potere di nobilitare l'animo dell'uomo.
In una tale prospettiva, l'apparizione della donna, il suo sguardo e il suo saluto assumono una dimensione fondamentale: quand'essa passa per la via è in grado di produrre attraverso il suo sguardo furtivo un sentimento di gioia suprema sia nel poeta che in tutti coloro che la incontrano. Basti pensare, tra gli altri esempi, al celeberrimo sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Analogamente, l'incedere di Annina per le vie di Livorno e l'effetto che produce su coloro che incontra sul suo cammino sono più volte narrati nei «Versi livornesi». Sin dalla già citata *L'uscita mattutina*, vediamo scendere Annina in strada e illuminare tutto ciò che la circonda, ricordando così il «lucente sole» guinizzelliano:

Ma come s'illuminava
la strada dove lei passava!
Tutto Cors'Amedeo,
sentendola si destava.
(*L'uscita mattutina*, in *op. cit.*, p. 192, vv. 9-12)

Diversamente dalle donne stilnoviste, però, la nostra Annina è ben più concreta e viva: l'aspetto angelico e spirituale viene reso meno etereo e più sensuale grazie all'evocazione degli oggetti più personali di lei. In effetti, Annina prende forma non proprio a partire dalla sua descrizione fisica – di cui dopo tutto sappiamo abbastanza poco, se non che è magra e che ha un neo vicino al labbro – ma soprattutto a partire dagli oggetti che ha scelto di indossare. Vediamo ad esempio la sua camicetta bianca e la sua catenina, il suo scialle e le sue gonne, ma anche il suo ago di ricamatrice o la sua bicicletta azzurra. Tutti questi elementi concorrono a tratteggiare una figura che abbiamo quasi l'impressione di sentir respirare.
Questa impressione di vitalità è peraltro accentuata dall'importanza che il poeta accorda ai sensi, di modo che il lettore quasi percepisce il profumo della scia di cipria che Annina lascia quando scende le scale, l'odore bianco del lino che essa tiene tra le mani mentre ricama, ma anche l'odore irruento del mare. Numerose sensazioni olfattive, uditive, visive ma anche gustative invadono propriamente le pagine dei «Versi livornesi», come già avevano affollato le prime tre raccolte caproniane: *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938) e *Finzioni* (1941). Ciò significa che il ritorno alle origini cui alludevo inizialmente non si limita soltanto ad un recupero originale delle fonti della letteratura italiana, ma è anche un recupero del proprio personalissimo percorso poetico.

Del resto, come nelle prime tre raccolte, nei «Versi livornesi» l'autore predilige forme più «cantabili», incentrate su versi più brevi e su una struttura rimica non per forza regolare, ma che genera un ritmo assai melodioso, simile alla canzone o alla ballata. Caproni riesce quindi a combinare magistralmente la tradizione letteraria più colta con la tradizione orale e popolare, come lo rivelano sia la scelta di un lessico ben più prosaico rispetto alle raccolte precedenti, sia il frequente uso di rime alternate e baciate. Queste ultime, in effetti, imprimono un ritmo molto cadenzato e orecchiabile.
Queste scelte stilistiche, oltre a restituire i suoi titoli nobiliari alla tradizione popolare, contribuiscono a rendere omaggio ad una donna che fu nel contempo semplice e diritta. E sempre con la stessa intenzione, il poeta non esita ad impiegare certi termini ed espressioni assai frequenti nella lingua vernacolare livornese o comunque toscana, proprio come mezzo per ricostruire il più fedelmente possibile l'atmosfera in cui visse Annina.
A questo proposito, vorrei citare molto brevemente tre esempi. Il primo lo troviamo nella poesia *Battendo a macchina*:

> chissà che con la gente,
> non prenda aire e coraggio
> anche tu, al suo passaggio.
> (*Battendo a macchina*, in *op. cit.*, p. 194, vv. 23-25)

Naturalmente, notiamo l'espressione «prendere aire» (o «prendere l'aire») che è di uso particolarmente comune a Livorno e dintorni.
Il secondo esempio che illustra la mia ipotesi di "contaminazione" di vernacolo livornese o comunque di presenza di toscanismi, è tratto dal bellissimo testo *Ad portam inferi* che ad un certo punto recita così:

> Vorrebbe anche al suo marito
> scrivere due righe, in fretta.
> (*Ad portam inferi*, in *op. cit.*, p. 204, vv. 43-44)

Notiamo naturalmente qui l'uso poco italiano e molto toscano dell'articolo anteposto al possessivo riferito ad un nome di parentela al singolare.
L'ultimo esempio, lo troviamo nella poesia *Eppure*:

> [Addio]
> alle barcate matte
> di ragazze, al tocco
> vocianti verso il Marzocco
> senza pagare lo scotto.
> (*Eppure*, in *op. cit.*, p. 208, v. 71-74)

L'espressione «al tocco» che, come ciascun livornese sa, significa «all'una», è appunto di uso assai corrente nel nostro vernacolo e in Toscana in generale. È vero che in quest'ultimo caso tale espressione si rivela assai utile per questioni di rima, ma è forse bene ricordare, per confermare la nostra ipotesi, che già ne *Il passaggio d'Enea* (1956) Caproni aveva usato a due riprese l'espressione tipica di Livorno «sapere di rifresco[3]», proprio come indizio di un ravvicinamento, più o meno consapevole, al vernacolo livornese.
Del resto, queste mie riflessioni circa una lingua che si avvicini sempre più al toscano e al livornese si fondano sul fatto che Caproni, durante le sue interviste radiofoniche non nasconde né la cadenza né locuzioni tipicamente labroniche sebbene abbia lasciato giovanissimo la città natale e a questo proposito mi piacerebbe concludere questo intervento citando il passo di una lettera che Giorgio Caproni scrisse al professor Lorenzo Greco:

> «Mi ha interessato soprattutto la tua messa in chiaro (per la prima volta anche di fronte a me stesso) dell'originaria labronicità del mio linguaggio. [...] Sarebbe interessante andare a ripescar nei Fossi certi miei *modi*, anche fra i più recenti, dove al contrario non vi è nessuna espressione (credo) presa dal genovese, come invece se ne trovano in Montale.»[4]

Nei «Versi livornesi», dunque, il poeta ricostituisce con pennellate leggere ma chiare degli echi di livornesità che vanno a dare spessore a questo "libro de la memoria" sia linguistica che letteraria. Un "libro de la memoria" dove Caproni è risalito alle fonti della letteratura, alle fonti della lingua familiare e della sua geografia personale per poter incontrare, in uno spazio fuori dal tempo, la madre. Per far sì che Annina non diventasse per sempre un'"asparizione".

[1] Cfr. a questo proposito M. Marchi, «Capoversi sul "*Seme del piangere*"», in *Pietre di paragone. Poeti del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 137.

[2] «[ballatetta] / mena l'anima teco / (molto di ciò ti preco) / quando uscirà dal core. / Deh, ballatetta mia, a la tu' smistate / quest'anima che trema raccomando: / menala teco, nella sua pietate, / a quella bella donna a cu' ti mando. / Deh, ballatetta, dille sospirando, / quando le se' presente: / - Questa vostra servente / vien per istar con voi, / partita da colui / che fu servo d'Amore -.» (G. Cavalcanti, *Perch'i' no spero di tornar giammai*, *Rime*, Anzio, De Rubeis, 1993, p. 167, vv. 24-36).

[3] «[…] Qua / dove il marmo nel sangue è gelo, e sa / di rifresco anche l'occhio […]» (*Alba*, *Il passaggio d'Enea* in *op. cit.*, p. 111, vv. 3-5); «l'alba che sa di rifresco dai cocci / e dai rifiuti gelidi […]» (*Stanze della funicolare*, *Versi*, *Il passaggio d'Enea*, in *op. cit.*, p. 136, II, vv. 7-8).

[4] G. Caproni citato da L. Greco, «Per Giorgio a Livorno», in L. Greco (a cura di), *Omaggio a Giorgio Caproni*, Atti del Convegno, Livorno, 9 febbraio 2001, Pisa, Pacini Editore, 2003, p. 22.

GIORGIO CAPRONI TRADUTTORE DI CÉLINE: UNA LINGUA ANCORA DA INVENTARE

Judith Lindenbergh, Università di Parigi

Giorgio Caproni, oltre che un grandissimo poeta, è stato un grande traduttore. Questo fatto, come si sa, rientra in una pratica generazionale che ha riguardato la maggior parte dei poeti italiani del ventesimo secolo, fino a diventare parte della loro opera. Di questa pratica costituisce un'ottima spia la collana edita da Einaudi, sull'invito di Giulio Einaudi, all'inizio degli anni ottanta, nella quale furono pubblicati Sereni, *Il musicante di Saint Merry* (1981)[1], Fortini, *Il ladro di ciliegie* (1982)[2], Giudici, *Addio, proibito piangere* (1982)[3], e Luzi, *La cordigliera delle ande* (1983)[4]. Caproni sarebbe dovuto naturalmente rientrare in questa lista ma la sua pubblicazione non è avvenuta e il volume di traduzione è uscito soltanto nel 1998 con il semplice titolo *Quaderno di traduzioni*[5]. Questo libro (come anche gli altri per la maggior parte) contiene solo prove poetiche, più adatte alla forma dell'antologia e che echeggiano più direttamente con l'opera di Caproni in quanto poeta.

Ora, Caproni ha tradotto quasi solo dal francese (eccetto qualche prova dallo spagnolo, in particolare Machado e Garcia Lorca) ma le sue traduzioni coprono un vastissimo campo, sia dal punto di vista dei generi di testi che degli autori. Il *corpus* di traduzione di Caproni contiene i nomi più importanti della letteratura francese del ventesimo secolo, quasi a costituire un'antologia ideale: Apollinaire[6], Char[7], Frénaud[8], per la poesia, Proust[9], Céline, Genet[10] e Cendrars[11] per la prosa. Quello che colpisce in questi nomi è nello stesso tempo la modernità dello stile di tutti gli autori, e la loro diversità. Attraverso questo lavoro di traduzione – che si è svolto per la maggior parte tra gli anni sessanta e ottanta, ed in particolare nel primo dei due decenni – Caproni si è confrontato con gli stili più alti e difficili della letteratura francese del secolo scorso. Lasceremo da parte la traduzione di poesia per interessarci alla prosa, e in particolare ad un autore, Céline.

Tra gli scrittori tradotti da Caproni, colpisce la presenza dei nomi di Proust et Céline, che sono insieme considerati come i due scrittori più grandi del Novecento e allo stesso tempo come due esempi di stili totalmente opposti.

Così, Henri Godard, autore di un saggio di riferimento su Céline, prende questa opposizione come punto di partenza: "Céline si situa agli antipo-

di di Proust (…) là dove Proust sfrutta fino ai limiti la tendenza della scrittura a legare, Céline lotta contro tale tendenza"[12]. In questo senso, gli altri scrittori tradotti da Caproni sono forse più vicini alle caratteristiche espressive della scrittura di Céline, ponendo al traduttore problemi similari.

Di Céline, Caproni ha tradotto il romanzo *Mort à crédit*, nel 1964[13]. Questa impresa ha segnato il poeta traduttore come esperienza di confronto doloroso a una scrittura inaudita. Così egli scrive di Céline "oggi più che mai (…) convinto, per esperienza fatta, che una lingua italiano atta a tradurre Céline sia ancora <ntare"[14].

Caproni ha parlato spesso in generale del suo lavoro di traduttore. Ha commentato l'esperienza di traduzione per *Morte a credito* in un articolo pubblicato inizialmente in un giornale, "Il Verri", nel 1968 e ripubblicato nella piccola antologia di saggi intitolata *La scatola nera* e pubblicata presso Garzanti nel 1996, in cui la traduzione occupa un'intera sezione. Nell'articolo su Céline, "problemi di traduzione", elenca appunto i problemi incontrati. A proposito delle difficoltà legate alla comprensione, aspetto per il quale si valse della collaborazione del suo amico Frénaud, poeta francese che ha tradotto Caproni e dal quale è stato tradotto, dice: "Per fortuna ero amico del poeta Frénaud, il quale mi aiutò molto. Gli mandavo liste di vocabolari, e lui mi mandava la traduzione … in francese ; dato che Céline scrive in un linguaggio popolare che appunto va «tradotto» in francese e poi in italiano"[15].

Il problema maggiore messo in evidenza da Caproni è quello dell'argot, che manca in Italia, a causa dell'assenza di una lingua popolare italiana, e che sceglie di tradurre appoggiandosi per la maggior parte sul parlare popolare della Livorno della sua infanzia. Cito:

"Nell'argot, o meglio negli argots, v'è un forbicio di vocaboli di pretta derivazione italiana: poule, per esempio, che nel senso di "police" viene pari pari da pula (guardia, poliziotto); il communissimo mec, nel solo senso di "homme", che etimologicamente s'associa al nostro mecco o meco; nib, apocope di "nibergue" (rien, non), venuto dal nostro furbesco niberta o niba, oggi trasformato in nisba.

Come non correre il rischio, volgendosi verso una traduzione strettamente filologica o etimologica, di trasportarsi dal piano del volgare a quello del linguaggio erudito, e compiere quindi proprio l'inverso dell'operazione Céline?

E poi, un clochard non è un barbone, lo negano la storia e la geografia.

Ho dovuto dunque rinunciare a un trasbordo letterale, quando questo era impossibile o controproducente, per cercar invece di ripetere, con laterizi offertimi dalle nostre lingue popolari, il gioco compiuto da Céline sulla sua lingua popolare.

Il linguaggio di Céline l'ho cercato calando non nei vocabolari ma calando la memoria fra quei personaggi"[16].

Tra l'altro, il fatto che Caproni si appoggi su "personaggi" per trovare il registro giusto della resa di Céline in italiano è sintomatico non solo del suo lavoro di traduttore – nel quale comunque tende a mettere in rilievo l'atto della presa di parola – ma della scrittura poetica stessa, nella quale, a partire del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*[17] che viene appunto pubblicato nel 1965, un anno dopo *Morte a credito*, la voce di personaggi prende man mano sempre più spazio. Vale a dire che la traduzione non solo non è isolata del resto dell'opera, e non comporta solo tracce del lavoro poetico, bensì diventa un vero e proprio "laboratorio"[18] dell'opera stessa, per riprendere la formula di Giorgio Agamben, amico di Caproni e editore postumo della sua ultima raccolta, *Res amissa*[19]. Tra le numerose e complesse tessiture tra la traduzione e l'opera, il lavoro sulla voce dei personaggi costituisce un asse maggiore.

E in *Morte a credito* la voce di quei personaggi e del narratore passa innanzitutto dall'uso di voci dialettali, che per la loro impronta orale sono le più adatte a rendere il sapore della lingua di Céline. Tra queste voci il dialetto toscano è il più presente e ciò si spiega se si pensa all'infanzia di Caproni, come egli stesso ricorda nella citazione, e anche dal posto del toscano nella letteratura italiana, "soluzione tradizionale per colorare, colla vivacità del dialetto, la lingua italiana senza allontanarsene troppo". Molti di questi esempi provengono dallo studio di Pietro Benzoni, *Da Céline a Caproni, la versione italiana di* Mort à crédit[20].

I toscanismi sono presenti a diversi livelli, in particolare a livello fonomorfologico, in termini come "spengere", "salvatico"[21]. Per il resto si nota l'uso dei toscanismi in particolare per certe espressioni, quelle che tendono ad ipertrofizzare il senso, per esempio attraverso indicazioni di quantità:

> "Parlava sempre, lei, d'un forbicio di cose"[22]
> "Se ne dicevan di cotte e di crude a tutta gargana" (à plein tuyaux)[23]
> "ricevemmo delle risposte a macca" (à foison)[24]

Nello stesso modo, i toscanismi vengono usati per rendere gli insulti:

> "la gran valanga delle gaime" (peigne-culs)[25]
> "manica di lezzoni" (bande de saindoux)[26]
> "Lascia che s'inabissin da soli, quei popò di *trulli* (ces maboules)[27]
> "Mica sarebbero stati, loro, così bischeri"[28]

L'uso del dialetto sembra imporsi per restituire delle espressioni a carattere orale. Se il toscano è molto presente, troviamo anche altri dialetti per rendere l'argot, in particolare il romano (Caproni ha vissuto a lungo a Roma e ci viveva quando traduceva Céline). Il dialetto romanesco si ritrova nelle stesse categorie di quantità:

> Non ne spicciolava una fojetta (il en foutait pas une ramée)[29]
> Finimmo per scolare almeno dodici tubi[30]

È anche usato per le denominazioni di persona:

> "I pulotti lo avevano pestato così bene che usciva appena dall'ospedale"[31]

Così troviamo diverse espressioni per rendere il francese "môme": 15 "il babanetto"[32], 116 "il bagarillo"[33]. Notiamo che queste voci possono essere a volte dialettali e gergali, come "pulotto" o "tubo". Questo fa vedere come il dialetto abbia funzione di gonfiare l'espressività della lingua, soprattutto in punto in cui è già espressiva di per sé, come per le indicazioni di quantità o gli insulti.
D'altro canto, così come il registro dell'espressività non si limita in Céline all'uso lessicale dell'argot, ma è presente attraverso tutta la lingua, nei giri della sintassi, nella versione di Caproni tale registro non è limitato all'uso lessicale del dialetto, ma passa attraverso una serie di procedimenti: "il traduttore non cerca tanto di rispondere punto per punto al testo celiniano quanto di emulare la vivacità dell'insieme"[34]. Uno dei più interessanti riguarda l'uso che fa Caproni dei modi di dire e dei proverbi, introdotti mentre non sono presenti nell'originale. Ecco due esempi semplici:

je lui filerais des trempes affreuses	gliene darei tante che Dio solo sa[35]
Je me perdais dans la distraction	Avevo sempre la testa fra le nuvole[36]

In questi due esempi stiamo sempre in un registro di lingua corrente in cui la traduzione comporta un sovrappiù d'espressività rispetto all'originale. Altri esempi portano questo processo più oltre:

Il boit un petit peu	Alza un pochino il gomito[37]
comme boulot	come gatta da pelare[38]
La paire!	Due culi in un paio di brache[39]
Bien des locataires ont passé	Molti pigionanti se ne sono andati all'altro Mondo[40]

Queste espressioni fanno riferimento a situazioni molto più concrete che quelle precedenti. Appartengono al registro popolare, persino triviale. Così, con l'introduzione di tali modi di dire, Caproni recupera la vena popolare che molto spesso è costretto ad abbandonare sul piano sintattico. La carica espressiva che essi contengono risiede tanto nel lessico quanto nel giro di frase fissato nella lingua. Questo processo culmina con l'introduzione di veri e propri proverbi, o di frasi fatte, famose o create da Caproni da modelli esistenti (e in certi casi anche in francese con una forma identica). Rispetto agli esempi precedenti tali proverbi aggiungono un ritmo forte, spesso perso altrove in altri punti della traduzione.

Cl 2- 92 Elle était coquette pour toujours	Civetta era nata, e tale era rimasta[41]
Cl 1- 106 ça y est!	Cosa fatta capo ha![42]
Cl 3- Février c'est le mois le plus petit, c'est aussi le plus méchant!	Febbraio febbraietto è corto e maledetto![43]

Nel primo esempio, anche se Céline usa un giro di frase molto particolare, Caproni fa un salto di registro e sceglie un proverbio. In un certo modo la forma del proverbio tende a banalizzare lo stile usando un'espressione molto corrente, ma nello stesso tempo introduce vivacità e ritmo. In tutti e tre i casi, le espressioni scelte, oltre a diffondere una verità comune sul piano semantico, sono formate su una base significante fondata sul ritmo e la rima, o persino sulla paronomasia nel terzo caso. La convergenza delle diverse dimensioni linguistiche concentra in sé un'espressività massima per un contenuto povero. L'introduzione di frase fatte e proverbi è un modo di reintegrare un gioco sul significante, molto ricco nell'originale.

Da questo punto di vista, Caproni va ancora inoltre nella versione italiana di *Morte a credito*, introducendo tutta una serie di giochi fonici. Questi provengono da una tendenza presente nella scrittura di Céline, per la quale si parla di "petite musique". Una delle dimensioni che partecipa a questa "petite musique", oltre al ritmo, è la presenza di una trama sonora che intreccia il discorso con un intero sistema di allitterazioni e di echi. Ecco qualche esempio:

Il nous fit fête sous le bosquet…	Ci accolse festosamente sotto le *fresche frasche*…[44]
Je le baguenaude à travers les rues, montagnes et mouscailles	Me lo strascico per *calli* e per *colli*[45]

Caproni introduce ripetizioni paronomastiche, banali in poesia ma che qua, soprattutto in assenza dello stesso procedimento nell'originale, creano un effetto sonoro forte. Questo tipo di procedimento si trova anche nella traduzione di Genet, per rendere un effetto già presente nell'originale:

la traîne, traînée	batta bene a terra, battona[46]

Ma in *Morte a credito* il gioco sui suoni oltrepassa le barriere lessicali e grammaticali per invadere tutto il tessuto sonoro.

Toutes les largeurs, les métrages, les échantiLLons, les entamés qui s'éparpiLLent, s'emberlificotent, se retortiLLent à l'infini […] Y en a des fouiLLis prodigieux, tout emmêlés comme des buissons.
Tutte le altezze, tutte le lunghezze, i campioni, GLi scampi si sparpaGLiano, si ingarbuGLiano, s'intorciGliano a non finire […] son groviGLi porterie, intricati come cespuGLi[47]

In questo caso il gioco allitterativo riprende un gioco presente in Céline, basandosi tra l'altro sulle vicinanze etimologiche tra le due lingue; il gioco porta sugli stessi fonemi. Ma in qualche caso, però, Caproni introduce questo gioco nonostante esso non compaia nel testo celiniano, secondo la tendenza della traduzione a compensare le perdite intensificando certe tendenze dell'originale.

Tu veux vider ta salle d'attente? Instantanément? même de ceux qui s'en étranglent à s'en ramoner les glaviots?… Propose un coup de cinéma!… Un apéro gratuit en face!

Vuoi vuotar la sala d'aSPETTO? ISTantaneamente? anche di quelli che si accaniscono ad eSPETTOrare fino a farsi SCHIATTAre il PETTO? Proponi una BOTTA di cinema!… un aperitivo gratis SBATTUTO in faccia![48]

Questo esempio incrocia in un certo senso i due esempi precedenti. In questo caso infatti, non si tratta tanto di un intreccio sonoro disseminato, quanto di un gioco paronomastico che prevede il ripetersi le stesse sequenze foniche lunghe con (petto > espettorare) o senza (petto > aspetto) legami etimologici. Subito dopo abbiamo un'altra paronomasi su "botta" e "sbattuto"; Caproni riesce a creare una successione di due sequenze distinte, restituendo così la sensazione, frequente in Céline, di un'omogeneità fonica della lingua, che supera (e a volte comanda) il senso del testo.
Nel lavoro di traduzione di *Mort à crédit* Caproni svela un talento di inventività poetica, che si ritrova nelle versioni poetiche, in particolare a partire di Apollinaire, insieme ad un'inventività lessicale per rendere l'espressività dell'argot grazie al gioco sulle voci dialetti. Un lavoro, questo, che, nella sua difficoltà, consente a Caproni di esibire tutti gli aspetti del suo "métier" di traduttore.
In questo senso molto concreto la traduzione è un laboratorio per il lavoro poetico, e non è un caso che il grande periodo delle traduzioni, negli anni sessanta, coincida con la gestazione della svolta dell'opera poetica, con la raccolta *Il Congedo del viaggiatore cerimonioso*[49] e le seguenti, dal *Muro della terra*[50] in poi.
Se a prima vista il lavoro traduttivo può sembrare superficiale perché concentrato sulla forma, per attingere ad una tale maestria nell'espressività lessicale o fonica, il poeta traduttore deve scavare nel profondo dell'esperienza e del rapporto con la propria lingua. I personaggi della Livorno della sua infanzia, che prestano le loro parole ad un Céline doppiato in italiano, sono gli stessi che tornano, poi, nella poesia del secondo Caproni, popolata di voci spettrali che sono doppi del proprio io.

Concluderemo adesso mostrando come, al di là di un'influenza generica sulle voci, la traduzione di Céline lascia delle tracce semantiche nella poesia stessa di Caproni. È un caso unico in tutto il suo lavoro di poeta-traduttore e forse anche in quello dei poeti traduttori in generale, e costituisce una prova dell'importanza dell'esperienza di *Morte a credito* per il poeta italiano. Il poeta prende in prestito a Céline due termini di argot per introdurli tali quali nella sua poesia. Si tratta di due parole

molto particolari anche in francese (in cui l'argot è così ricco e particolare da costituire quasi una lingua a parte), che entrano in contatto con temi centrali del secondo Caproni. La parola *Mézigue*, che significa "Moi", "io", è usata dal poeta nel gioco di sdoppiamento dell'io, queste voci molteplici che popolano la sua scrittura nelle raccolte che seguono la traduzione di *Morte a credito*.

Troviamo un'occorrenza nella poesia *Palo*, nella raccolta *Il Muro della terra*: *«a Sezis e Mézigue (Chtibe-Cabane, 17 dic.)»*[51]. Si tratta di una collocazione fittizia posta all'inizio della poesia. Ma l'uso della parola celiniana supera il quadro dell'opera poetica per ritrovarsi anche in contesti critici: "La mia ambizione, o vocazione, è stata sempre un'altra: riu riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. O, a voler essere più modesti, e più precisi, una verità (una delle tante verità possibili) che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri "mézigues" (o «me stessi») che formano il mio prossimo, del quale io non sono che una delle tanti cellule viventi"[52]. Qua il "Mézigue" designa la funzione meta testuale dell'io.

L'altra parola celiniana adottata da Caproni è "Nibergue", che significa "rien", nulla, motivo importantissimo del secondo Caproni tutto centrato sulla scomparsa del luogo, fin dal titolo dantesco *Il muro della terra*. Proprio in questa raccolta, "Nibergue" occupa un posto di prima scelta: si trova nella nota liminare dell'edizione originale ("Chi è pratico di certa geografia, trova la chiave in Nibergue"[53].), è addirittura il titolo di un aforisma (forma frequente in questa parte dell'opera) che suona così: *«… là dove nessuna mano - o voce – ci Raggiungerà.»*[54]. E infine a parola si ritrova nella poesia intitolata *Toponimi* che inizia così: *«Benhanthina. Nibergue. / Nessuna ossuta ocarina / d'ebano […]»*[55]. "Nibergue" significa il non luogo, ma messo in valore nel titolo, o evocato accanto ad un altro posto, diventa quasi un luogo, secondo la logica di capovolgimento e di annullamento tipico del secondo Caproni (tra l'altro anche la parola "Mézigue" è usata come luogo nel primo esempio, creando uno scontro tra luogo e personaggio che tende ancora a rendere più complesso il gioco caproniano). Il punto comune tra le due parole celiniane è il loro peso fonico: "Nibergue", con la sua maiuscola e la sua labiale [b], vibrante uvulare [R] e occlusiva [g] e la sua finale sonora, contrasta con le sonorità italiane di nulla. Nello stesso modo, e forse in modo ancora più decisivo, dal punto di vista dell'effetto sonoro "Mézigue" è all'opposto del discreto "io" e pesa tanto da diventare quasi un personaggio, così come "Nibergue" è diventato un posto. Così, attraverso l'estraneità di

due parole, doppiamente strane perché straniere e argot, che spiccano sul resto della scrittura con la loro espressività, vediamo come Caproni crea una poetica totalmente nuova, rispetto al testo da cui provengono, e rispetto alla sua poesia anteriore. In quanto parole sembrano semplicemente prese in prestito, ma il viaggio linguistico e il processo d'inserimento in una poetica danno loro un valore inedito. Questo passaggio semantico – forse un *unicum* nella poesia italiana – costituisce la prova più alta dell'azione profonda del lavoro di traduzione di Caproni a partire da Céline sulla propria creazione poetica.

[1] V. Sereni, *Il Musicante di Saint Merry*, Torino, Einaudi, 1981.
[2] F. Fortini, *Il ladro di ciliegie*, Torino, Einaudi, 1982.
[3] G. Giudici, *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982.
[4] M. Luzi, *La cordigliera delle ande*, Torino, Einaudi, 1983.
[5] G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 1998.
[6] G. Apollinaire, trad. G. Caproni, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1979.
[7] R. Char, *Poesia e prosa*, trad. G. Caproni, Milano, Feltrinelli, 1962.
[8] A. Frénaud, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, trad. G. Caproni, Torino, Einaudi, 1967; *Non c'è paradiso*, trad. G. Caproni, Milan, Rizzoli, 1971.
[9] M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1951.
[10] J. Genet, *Tutto il teatro*, trad. G. Caproni, Milano, Il Saggiatore, 1971; *Quattro romanzi* e *Diario del ladro*, trad. G. Caproni, Milano, Il Saggiatore, 1975.
[11] B. Cendrars, *La mano mozza*, Milano, Garzanti, 1967.
[12] H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 43.
[13] L.F. Céline, *Morte a credito*, trad. G. Caproni, Milano, Garzanti, 1964.
[14] G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 57.
[15] *Ibid.*, p. 53.
[16] *Ibid.*, pp. 54-55.
[17] G. Caproni, *Il Congedo del viaggiatore cerimonioso*, Milano, Garzanti, 1965.
[18] Secondo Agamben, la traduzione è "il laboratorio in cui si è preparata la "trasmutazione" che segna la svolta topica dell'ultima poesia di Caproni". G. Agamben, *Disapropriata maniera* in *Categorie italiane*, Venise, Marsilio, 1996, p. 101.
[19] G. Caproni, *Res Amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1991.
[20] P. Benzoni, *Da Céline a Caproni, la versione italiana di* Mort à crédit, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2000.
[21] *Ibid.*, p. 105.
[22] P. Benzoni, p. 108. L.F. Céline, *Morte a credito*, trad. G. Caproni, *op. cit*, p. 32.
[23] *Ibid.*, p. 108 e L-F. Céline, p. 146.
[24] *Ibid.*, p. 468.
[25] *Ibid.*, p. 77.

[36] *Ibid.*, p. 110 e p. 416.
[37] *Ibid.*, p. 114 e p. 408.
[38] *Ibid.*, p. 278.
[39] *Ibid.*, p. 118 e p. 140.
[40] *Ibid.*, p. 120 e p. 424.
[41] *Ibid.*, p. 119 e p. 269.
[42] *Ibid.*, p. 121 e p. 115.
[43] *Ibid.*, p. 121 e p. 116.
[44] P. Benzoni, *Da Céline a Caproni, la versione italiana di* Mort à crédit, cit., p. 126.
[45] L.F. Céline, *Morte a credito*, trad. G. Caproni, cit., p. 7.
[46] *Ibid.*, p. 114.
[47] *Ibid.*, p. 5.
[48] *Ibid.*, p. 6.
[49] *Ibid.*, p. 64.
[50] *Ibid.*, p. 81.
[51] *Ibid.*, p. 92.
[52] *Ibid.*, p. 32.
[53] *Ibid.*, p. 509.
[54] *Ibid.*, p. 96.
[55] *Ibid.*, p. 134.
[56] *Ibid.*, p. 10.
[57] *Ibid.*, p. 63 e p. 120.
[58] *Ibid.*, p. 65 e p. 10.
[59] G. Caproni, *Il Congedo del viaggiatore cerimonioso*, cit.
[60] G. Caproni, *Il Muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.
[61] *Palo*, in G. Caproni, *Il Muro della terra*, cit., p. 376.
[62] G. Caproni, in *Notizie e dichiarazioni di scrittori*, dirigé par W. Binni, in «La rassegna della letteratura italiana», n° 3, 1981, p. 423.
[63] Cit. in L. Zuliani, *"Apparato critico"* di G. Caproni, *L'Opera in versi*, cit., p. 1546.
[64] *Nibergue*, in G. Caproni, *Il Muro della terra*, cit., p. 336.
[65] *Toponimi*, in G. Caproni, *Il Muro della terra*, cit., p. 301.

IL LEGAME MUSAICO

Lorenzo Peri, Università di Firenze

Fatalità della rima
La terra.
La guerra.
La sorte.
La morte.[1]

Secondo una consuetudine tipica della scrittura caproniana, il titolo della poesia gioca un ruolo determinante; esso, infatti, contiene per un verso «la premessa, almeno semantica ma anche sintattica, necessaria allo svolgimento del testo»[2] così articolato nella scansione a gradino degli emistichi, per l'altro, la formula conclusiva per una riflessione meta-poetica e psicologica, semplificata nei fattori ossessivi. Dato che un margine di doppiezza etimologica si mantiene nel sostantivo del titolo (fatalità da intendersi come ineluttabile destino esclusivamente fonico oppure tragica concatenazione concettuale e, in un certo senso, anche storica?) scegliamo di soffermarci nell'analisi solo sulla prima tra le due coppie di lemmi in quanto risulta essere, per la frequenza nella prima parte dell'opera caproniana, uno dei suoi elementi distintivi. La "sorte" e la "morte" sono da considerarsi gli equivalenti concettuali della coppia precedente. In realtà proprio per la loro astrattezza non costituiranno mai una relazione rimica esclusiva come il binomio "terra-guerra". Infatti la voce "morte", ovviamente più produttiva dell'altra, la troviamo relata anche ad altre voci, tra cui vale la pena segnalare "porte" che, essendo la prima e la più presente nel tempo, agisce come mediatrice di "sorte": «Sarà un gemito di porte / spinte. E nell'impeto chiuso ahi l'accento / ch'urge – la grande stanza nella morte» (*I lamenti, IV*); «[…] perché alle sue porte / non senta quella nocca che percuote / accanita col giorno, allorché un giro / di tetre biciclette ripercuote / con un tremito il vetro nel respiro / della morte all'orecchio» (*Le biciclette*); «Una funicolare dove porta, / amici nella notte? Le pareti / preme una lampada elettrica, morta / nei vapori dei fiati» (*Stanze della funicolare, Versi*); «Forse era la mia vita / intera, che mi lambiva. / Ma entrato oltre la porta / verde, mai più con remora / m'era accaduto che Genova / (da me lasciata), morta io già piangessi, e sepolta, / nel tonfo di quella porta» (*All alone, Epilogo*); «[…] e in mente / ancora la piccola porta / (verde, e da poco morta)» (*ibidem*); «La luce che sulle porte / batteva, era di luna / e nuvola (era di mare / e barca), e penetrava / nel cuore che

si straziava / – vano – per la sua sorte. // Sentivo ondate morte / frangersi sulla rena» (*Il becolino*); «Dovreste almeno sapere / che quando s'è avuto una piuma / sul cappello, e in sorte / stivali e gabbana verde, / per non dir altro si perde / il tempo, pensando alla Morte», «[…] che la certezza / già da tempo in me sorta: / chi fabbrica una fortezza / intorno a sé, s'illude / quanto, ogni notte, chi chiude / a doppia mandata la porta» (*Il fischio*).

L'occorrenza del binomio "terra-guerra" ha radici lontane nel *corpus* poetico: addirittura la sua prima comparsa viene registrata in una poesia della sezione "E lo spazio era un fuoco" di *Cronistoria*, *Così lontano l'azzurro*: «([...] tu persa in quella terra / di pietra, io solo in questa / silenziosa mia guerra)»[3]. Basta, però, leggere il terzo sonetto dei *Lamenti* de gli *Anni tedeschi* per ritrovare il medesimo sfogo emotivo dell'io-poeta, rivolto ad un "tu" assente, per una condizione di solitudine esistenziale, amplificata da ulteriori suggestioni, che rimarranno nel tempo:

Io come sono *solo* sulla *terra*
coi miei errori, i miei figli, l'infinito
caos dei nomi ormai vacui e la *guerra*
penetrata nell'ossa!... Tu che hai udito
un tempo il mio tranquillo passo nella
sera degli Archi a Livorno, a che invito
cedi – perché tu o padre mio la *terra*
abbandoni appoggiando allo sfinito
mio cuore l'occhio bianco?... Ah padre, padre
quale sabbia coperse quelle strade
in cui insieme fidammo! [...]

Infatti sia nel IX sonetto dei *Lamenti* che nella lassa conclusiva del poemetto *Le biciclette* il binomio (il sonetto persino due volte, prima in rima interna poi in clausola) è riproposto in un contesto lessicale e semantico davvero molto simile ai precedenti esempi ricordati:

[...] ora chi incolpi,
o cuore, mentre penetra nel petto
un passo *solitario* – mentre i folti
occhi corrompe già il cupo sgomento
di chi lascia la *terra*?... Tu non sai,
cuore, quali echi percorsero i monti
dove in *guerra* fui *solo* – dove mai

tacque il lamento dell'acqua che i ponti
uno ad uno coperse. Ed ora che hai
preceduto la notte, perché monti
in me tu come l'ombra che la *terra*
copre – come la tenebra che i monti
spenge, e *i miei figli*, il *mio nome*, e la *guerra*?[4]

Non v'è soccorso nel mondo *infinito*
di nomi e nomi che al corno di *guerra*
non conservano un senso, ma riudito
è umanamente ancora sulla *terra*
commossa in altri petti quest'uguale
tenue ronzio di raggi e gomme - [...][5]

Come si vede, il rapporto di attrazione fonica tra i due lemmi sembra essere stretto a tal punto da non lasciare alternative (infatti "terra" e "guerra" rimano soltanto tra loro) e capace anche di coinvolgere nella loro orbita semantica anche altri elementi, evidentemente quelle "terze idee" armoniche implicite e susseguenti, quasi in coazione a ripeterle. Questo meccanismo psichico è ancora più evidente nelle occorrenze successive, tratte da *Il seme del piangere* e dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, segnate stavolta dalla reiterazione assillante di un ricordo impresso nella memoria di un'intera generazione: «[...] dal giornale / umido ancora di guazza esce il grido / ch'è scoppiata la guerra [...]», *Le biciclette* (PE) *v 89-91;* «[...] In cielo, in mare, in terra / che urlo, scoppiata la guerra...», *Urlo* (SP); «[...] e i giornali, / freschi ancora di piombo, / urlavano, in tutto tondo, / ch'era scoppiata la guerra / dappertutto, e la terra [...]», *Lamento (o boria) del preticello deriso* (CVC); «[...] io guardavo per terra / una buccia un giornale / ingiallito. Una parola / già logora: «... La guerra...», *Scalo dei fiorentini* (CVC). La misura della portata nefasta e traumatica riconosciuta nell'irruzione della contingenza storica sulla vita umana ci è data proprio dal fatto che la poesia con *«nomi e nomi* che al corno di *guerra* non conservano un senso», non appena ne tenti una significazione nominale, un'ipotesi di testimonianza, immediatamente confessa a sé, quasi per riflesso istintivo, l'amara constatazione di un distacco, di uno scarto incolmabile col reale, inasprito dal senso di colpa: «[...] oh i nomi senza palpito – oh il lamento» (*Ahi i nomi per l'eterno abbandonati*);«Io come sono solo sulla terra / coi miei errori [...]» (*Io come sono solo sulla terra*); «[...] E cosa oppone / a quel tonfo il tuo palpito – la foce / strenua d'esilio? [...]» (*Pastore di parole, la tua voce*); «[...]

io in che parole / fuggo – perché m'esilio a una contraria / vita, dove quei teneri sudori, / sciolti da pori vergini, non hanno che il respiro d'un nome?... / [...] E ai bei madori / terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno!» (*Le giovinette così nude e umane*); «[...] E tu ancora /chiuso nella tua stanza, inventa l'erba / facile delle parole [...]» (*Nella profondità notturna il corno*)[6].

Insomma viene facile notare che già i testi del primo Caproni contengono, anche se ancora in modi interrogativi spesso colpevolizzanti, i presupposti teoretici delle successive prosopopee, cacce e cacciatori, bestie feroci e pesci drago, presenti nelle raccolte a partire da *Il muro della terra*. E proprio nel libro del '75 registriamo l'ultima occorrenza del binomio in esame (escludendo ovviamente quella di *Fatalità della rima*, ridotta ad auto-citazione e quindi improduttiva), che dopo un insolito silenzio (infatti la sua presenza si verificava ad intervalli frequenti) torna sovraccarica di tutte le risonanze accumulate:

> *Anch'io*
> Ho provato anch'io
> E' stata tutta una guerra
> d'unghie. Ma ora so. Nessuno
> potrà mai perforare
> il muro della terra[7].

Per la prima volta la nostra combinazione è l'unica in rima nell'intero componimento e non credo valga come giustificazione la brevità del suddetto. Però ancora più rilevante risulta essere il fatto che entrambi i lemmi appaiono in una veste del tutto nuova, creata nel primo dalla specificazione analogica in enjambement (guerra / d'unghie), guastando così la relazione rimica col secondo termine, che invece, perfettamente speculare nella forma, è l'oggetto specificante. Quest'ultimo, a dire il vero, lo avevamo già incontrato sia nella stessa che nell'inversa funzione sintattica, accompagnato dal medesimo elemento non ancora metaforizzato («[...] Tu persa in quella terra / di *pietra* [...]»[8]; «[...] Genova dell'entroterra / *sassi* rossi, la guerra [...]» dove la rima ricca suggerisce di per sé una vicinanza semantica alla pietra) ma adesso riassume e definisce in maniera compiuta le precedenti relazioni, data la perentorietà della conquista: «Ma ora so». La solidità trasmessa dal presente indicativo è sì rafforzata dalla specifica al tempo stesso avversativa e temporale della congiunzione e dell'avverbio, ma lo è ancor di più dal-

l'isolamento sintattico del periodo proprio al centro del verso e dell'intera poesia compresa nella sezione *Bisogno di guida*, a sua volta centrale nell'economia della raccolta. Ma significativo il testo lo sarebbe in ogni caso, al di là di queste motivazioni "esterne", perché la gradazione ascendente dei verbi (passato prossimo, presente, futuro[9]) suggerisce gli assi portanti di un'impalcatura entro cui è appunto coinvolta, con tutta la sua storia, l'ultima occorrenza "terra-guerra", sintetizzante le macrostrutture poetiche dell'intera opera caproniana.

Al pari del *cercatore*, dello *stravolto* (sono tutti titoli delle poesie all'interno della sezione) anche il poeta si riconosce nella medesima speranza, resa odiosa per il fallimento, di chi, «vinta / infine la vergogna nera / di credere»[10] si ritrova alla fine smarrito e solo, abbandonato da un Dio morto suicida, su una terra simbolo di quel confine invalicabile imposto alla ragione umana come una condanna[11]. Resta lo sconforto di fronte all'enigmaticità del reale, assurda contingenza non riabilitata da nessuna necessità superiore e trascendente. La sconfitta e basta[12]. Da qui la ribellione, la «guerra d'unghie» che veramente «penetrata nell'ossa»[13], definisce, in maniera icastica, la ricerca poetica degli anni a venire presentata attraverso la singolare *mise en scène* di una caccia contro quella creatura onnivora, abnorme e polimorfa, sfuggente a qualsivoglia nominazione, che è la Bestia. Viene così a definirsi, trasfigurandosi alla fine in termini meta-poetici, prima presenti soltanto inconsciamente, quella storia interna di un'ossessione rimica, adesso riconosciuta. E, allora, il testo di *Res amissa*, dal quale aveva preso le mosse la nostra analisi *à rebours*, formalizzando i fattori scatenanti tale sistematicità, segna il congedo definitivo del poeta da una poesia di cui la rima è l'emblema, diventata ormai altro da sé, un ostacolo fra l'io e la vita, possesso di un'alterità parodistica, «abusiva»[14], meccanica e dissacrante, con cui il poeta vive in una paradossale coabitazione: il Controcaproni. Tale bifrontismo non deve stupire, dato che la poesia di Caproni da *Il muro della terra*, e in modo più accentuato nell'ultimo periodo, proponendosi di ri-creare a parole il Reale, pur sapendo che «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. / Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto»[15], necessita di un'interna polarità ironica, indispensabile correttivo per l'eccesso di enfasi lirica[16] conseguente alla maggiore complessità poetica-filosofica dei temi trattati. Nasce pertanto l'esigenza di riqualificare il proprio strumento formale eliminando, in primo luogo, la «disperata tensione metrica» che, se un tempo poteva essere

> «un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione [...] di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi intenzionalmente – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) *giovinezza*»[17]

adesso invece è l'esatto contrario: «Ahi mia voce, mia voce. / Occlusa. Rinserrata. / Anche se per legame / musaico armonizzata»[18]. La genialità d'uso della verticale rimica viene dunque a mancare. Abbandonata sia come pilastro portante del discorso poetico, forza centripeta e annullatrice delle tensioni pluridirezionali insite nel verso, sia come generatore musical-verbale di meta-fisici sèmi armonici (termine da intendersi come in fisica acustica!), eccitati dalla interazione di due o più parole in rima[19], quasi a conferma dell'asimmetria non collimabile tra significato e significante. Dimessa la rima, dunque, aumentano in contro tendenza le sub-specie isofoniche: allitterazione, assonanza, consonanza, rime interne ma soprattutto proliferano fino a fagocitare il testo stesso, i punti di sospensione, gli spazi bianchi, la frammentazione tipografica e quindi ritmica del verso, la sensazione di vuoto, silenzio e afasia. Tutti elementi, questi, suppletivi e funzionali alla con-formazione di un linguaggio poetico disarmonico e disarticolato, inevitabilmente giunto, come vuole una felice definizione di Giorgio Agamben, ad una «disappropriata maniera»[20]. Tale scelta, allora, risulterà necessaria se, come esplicita una poesia di *Res amissa*, lo strumento principe della propria *téchne* poetica appare governato da leggi interne che il poeta non può che verificare impotente. Se qualcosa finisce per sempre è perché fino alla fine Caproni aveva nella mente l'idealità massima di un linguaggio poetico libero dalla matericità del dato verbale, dall'azione di "traduzione", con inevitabile perdita di senso, che esso opera sull'impressione sensibile, e quindi, capace di penetrare e afferrare il senso ultimo delle cose che sono: «Il libro della natura...» / Certo. A chiunque esprime / quanto né letteratura, / né scienza, né teologia / possono con la parola / spiegare a chicchessia»[21]. Questo linguaggio è la musica, unico «luogo non giurisdizionale» verso cui il poeta cercherà di convergere la poiesi.

[1] *Fatalità della rima* (*Res amissa*).
[2] Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi; Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento* (terza serie), Torino, Einaudi, 1991, p. 24.
[3] *Così lontano l'azzurro* (*Cronistoria*).
[4] *Tu che hai udito la tromba del silenzio* (*Il passaggio d'Enea*).
[5] *Le biciclette* (*ivi*).
[6] Le citazioni sono tratte tutte da *I lamenti* de *Gli anni tedeschi* (PE).
[7] *Anch'io* (*Il muro della terra*). Identico nel titolo, l'ultimo testo di *Res amissa* («Uno dei tanti, anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio»), è ciononostante antecedente di due anni (1972) rispetto alla poesia de *Il muro della terra* (1974).
[8] *Così lontano l'azzurro* (*Cronistoria*)
[9] Cfr. *Futuro* (*Versicoli del Controcaproni*): «Batte profondo un tamburo. / Sono arrivato al muro / che vien detto futuro?».
[10] *Cantabile (ma stonato)* (*Il muro della terra*).
[11] Cfr. *Disperanza* (*Il conte di Kevenhüller*): «[...] Invano tentai di sfondare / il muro della paura».
[12] Cfr. *Risultanza* (*Res Amissa*): «Da pari a impari. / La partita è persa. / Di tutte le verità, / è questa la più tersa?».
[13] *I lamenti*, *III*.
[14] Dall'esergo ai *Versicoli del controcaproni*.
[15] *Le parole* (*Il franco cacciatore*), vicina per tematica a *Concessione* («Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa»), appartenente a Res amissa, è in realtà posteriore (1977) ad essa (1971).
[16] Cfr. *Dalla platea, dopo la precedente* (*ivi*): «Bravo. Sei stato lirico. / Lirico fino all'orgasmo. / Ora va' a letto. Dormi, / beato, nel tuo entusiasmo».
[17] Nota a *Il passaggio d'Enea*.
[18] *Ahi mia voce, mia voce* (*Res amissa*). Cfr. *Gastronomica* (*ivi*): «Le parole vive. / Le parole ardenti. / Le parole mute / rimaste fra i denti».
[19] «[la rima ha] non certo una funzione esornativa, tanto per carezzar l'orecchio, ma una funzione portante, pari a quella delle consonanze e dissonanze in musica, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l'arco. Idea chiama idea, magari per generare una terza idea taciuta. Si leggano soltanto le rime dell'*incipit* della *Commedia:* la vita (la via) smarrita; la selva (la paura), dura, oscura. Si ha la chiave del I° canto dell'*Inferno*. Ed è proprio per questa natura del linguaggio poetico che anch'io sto dalla parte di chi ritiene intraducibile la poesia, e di crede pressoché impossibile la sua riduzione in termini logici. Basta spostare un vocabolo, un accento, e l'incanto è rotto. Viene a mancare, appunto, l'energia espressiva della musica. Della musica, dico, non della musicalità. E quindi resta polverizzata la poesia stessa: il valore espressivo che la parola assume, con la sua musica, oltre il senso letterale, caricandosi o arricchendosi di quelle pluralità di significati (di risonanze mentali) che poco fa ho chiamato gli "armonici"» (in *I ferri del mestiere*, p. 59).
[20] Cfr. Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, Prefazione a *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 7-26.
[21] *«Il libro della natura...»* (*Res amissa*).

NOTE SULLA TRILOGIA

Anna Chella, Università di Firenze

La "trilogia" dell'ultimo Caproni, ovvero il gruppo di raccolte composto da *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore* e *Il conte di Kevenhüller*, ruota attorno ad un tema portante, che Caproni stesso ha più volte indicato come il tema per eccellenza di tutto il suo itinerario poetico, e in particolar modo della nuova stagione aperta dal *Muro*: la *ricerca*[1]. Esso rappresenta, in realtà, un ulteriore sviluppo – una "variazione", l'avrebbe definita Caproni con il lessico musicale a lui caro – dell'antico motivo del *viaggio*, ben noto ai lettori del *Passaggio d'Enea* e del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*[2]. Uno spunto utile a precisare alcune delle caratteristiche che il tema della *ricerca* assume nella "trilogia" è offerto dalla lettura parallela di tre poesie: *Anch'io*, dal *Muro della terra*, *L'occasione*, dal *Franco cacciatore* e *Invano*, dal *Conte di Kevenhüller*.
Si tratta di testi centrali nell'interpretazione delle raccolte, poiché fanno parte della "cornice" cui Caproni affida il senso (o, almeno, uno dei possibili sensi) che intende attribuire al gruppo di poesie scelte per dare vita ad un nuovo libro. *L'occasione* e *Invano* sono infatti collocate in apertura del gruppo di testi componente la trama operistico-musicale che percorre sia il *Franco cacciatore* sia il *Conte* e che, in entrambe le raccolte, è legata al tema della caccia. *Anch'io* appartiene invece alla sezione centrale del *Muro della terra*, ma la presenza del fondamentale sintagma dantesco "muro della terra" richiama immediatamente non solo il titolo del libro, ma anche l'idea che ne fonda la struttura: in Caproni il *muro*, che in *Inferno* V cinge la città di Dite, diviene il limite invalicabile entro cui si trova imprigionato il pensiero umano.

Le tre poesie hanno un significativo punto in comune: il ripetersi, in posizione rilevata, e spesso in coincidenza della cesura metrica, del sintagma "anch'io", che nel caso del testo del *Muro della terra* rappresenta anche il titolo della poesia stessa. Sulla natura di questo "anch'io" è possibile proporre alcune osservazioni.

Anch'io

Ho provato anch'io.
È stata tutta una guerra
d'unghie. Ma ora so. Nessuno
potrà mai perforare
il muro della terra.[3]

L'occasione

L'occasione era bella.
Volli sparare anch'io.
Puntai in alto. Una stella
o l'occhio (il gelo) di Dio?[4]

Invano

Mi armai anch'io.
Anch'io
mi unii alla «generale Caccia».

Battei accanitamente,
a palmo a palmo, la rete
fitta dei campi – l'intrico
della macchia.

La sete
mi attanagliava.

La faccia
l'avevo in fiamme.

Dovunque
col cuore che mi scoppiava,
non scorsi la più piccola traccia.[5]

In tutti e tre i testi, l'io narrante appare impegnato in un'impresa variamente connotata come vana e impossibile. In tutti si registra uno scacco dell'azione, un fallimento. L'io poetico che li attraversa appare del tutto privo di connotati biografici: non si tratta semplicemente di un "io", ma di un "anch'io", ovvero di un'entità individuale e collettiva al tempo stesso. Che – giocando un po' con i titoli delle poesie – coglie un'*occasione*, finisce per lanciarsi in un'impresa (e questa sua decisione coincide sia nel *Franco cacciatore* sia nel *Conte* con l'avvio del racconto della cornice), ma lo fa *invano*. Lo scacco patito viene condiviso con l'intera comunità umana. Quella dell'io non è infatti una posizione di privilegio: egli non fa che aggiungere a quello altrui il proprio fallimento: cozza contro il *muro della terra*, manca il bersaglio dell'*occhio di Dio*,

fallisce la cattura della Bestia.
Si tratta di un soggetto che dall'individualità tende a passare alla pluralità, di un "io" che si fa "noi". Di questa tensione verso la pluralità, latente in tutta la sua poesia, Caproni ha parlato in un noto intervento del 1984, tenuto in occasione del conferimento della laurea honoris causa all'Università di Urbino. Questo discorso, riportato per intero nella raccolta di prose critiche e saggistiche *La scatola nera*, si conclude con una suggestiva dichiarazione di poetica. Parlando del proprio "mestiere", Caproni spiega:

> quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo [...] perché in quella profondissima zona del suo io, è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità.
> La funzione sociale – civile – della poesia, sta, o dovrebbe stare, appunto in questo.[6]

Appare dunque chiaro come all'io poetico (che pure è un "anch'io" confuso in una massa indistinta di cercatori e cacciatori), e forse a lui solo, appartenga uno scatto ulteriore, quello della consapevolezza. L'io poetico tocca infatti quelli che nel discorso di Urbino Caproni chiama:

> quei nodi di luce che sono non soltanto dell'io, ma di tutta intera la tribù. Quei nodi di luce che tutti i membri della tribù possiedono ma che non tutti [...] sanno di possedere *etc.*[7]

Proprio al poeta spetta portare tali "nodi di luce" allo scoperto, restituirli alla consapevolezza comune. "Ma ora so", dichiara l'io della poesia *Anch'io*: anche se la sua è una certezza amara e paradossale, poiché ciò che egli arriva a conoscere è proprio la natura irraggiungibile di qualsiasi conoscenza, l'impossibilità per l'uomo di evadere dal *muro della terra*, che concide con il limite del pensiero e della parola.
Compito dell'io poetico è dunque attingere ad un sapere paradossale, alogico e al tempo stesso estremamente lucido, tentare di ingaggiare un dialogo con ciò che sta oltre il *muro della terra*, con quello che Caproni definisce l'"inconoscibile alla ragione", il *nulla*. Un dialogo rischioso poiché finisce per mettere in questione, oltre alla concretezza della parola, la realtà stessa dell'universo. Questo viaggio del pensiero, questa

ricerca, da tanti assimilata ad una *quête* filosofica, si muove però soprattutto attraverso gli strumenti della poesia. Le rivelazioni giungono attraverso lampi musicali, giochi di "armonici" che scaturiscono non solo dal significato, ma anche, e soprattutto, dal significante, e *in primis* dalla rima, artificio capace (come Caproni ha spesso ripetuto) di generare da due concetti una terza idea, taciuta e nascosta, ma resa percepibile dal gioco del suono. In particolare va notato come, nelle tre poesie prese in esame, tutto il tessuto rimico (*guerra-terra*; *bella-stella*; *io-Dio*; *faccia-traccia etc*), benché si tratti di rime facili, trovi riscontro nell'ipotesto per eccellenza della "trilogia", ovvero la *Commedia* dantesca, modello supremo di un cammino individuale ed universale e di una poesia che sfiora i limiti del dicibile. Si tocca qui un punto che consente di chiarire ulteriormente lo *status* di questo "anch'io" caproniano, così ricorrente nelle cornici della trilogia.
Almeno per quanto riguarda *Il muro della terra* si può ipotizzare infatti, senza incertezze, che, nel momento in cui Caproni scrive "anch'io", egli non pensi solamente al resto dell'universalità umana che assieme a lui percorre l'ardua strada della ricerca del senso dell'esistenza, ma che abbia in mente anche un riferimento ben più preciso, concreto e, in un certo senso, a lui più vicino. La sensazione è, in altre parole, che il Caproni che dice "anch'io" si stia mettendo sulle orme di un altro pellegrino che, prima di lui, ha intrapreso il cammino che conduce di là dal *muro della terra*: il Dante personaggio-poeta della *Commedia*. Diversamente da quanto accade al pellegrino Dante, tuttavia, al poeta moderno è negato il conforto della guida: quello che Caproni dovrà mettere in versi è l'esito fallimentare di una ricerca intrapresa all'insegna di uno scacco conoscitivo annunciato fin dall'inizio. Il pellegrino di Caproni si trova "non nel mezzo, ma al limite / del cammino", come recita una nota poesia del *Conte di Kevenhüller*, *Controcanto*, bloccato senza scampo nella confusione e nello smarrimento.
Proprio dalla *disperazione*, tuttavia, la ricerca caproniana trae le ragioni della sua forza e della sua nobiltà. Un passo tratto da una lettera a Mario Luzi, in cui Caproni abbozza un ironico, ma significativo, autoritratto, sembra riprendere e riassumere molti dei punti fin qui sfiorati. Così si presenta Caproni:

> Io «mi sono uno» che crede ancora [...] alla poesia come creazione e conquista dell'«io», del «noi» umanità, a tu per tu, in una lotta affascinante perché disperata, con l'univer-

so, la sua imprendibile essenza, [...] una *quête* oltre i poteri stessi della parola e dei simboli.[8]

È noto come in Caproni la disperazione, intesa in senso leopardiano come assenza di qualsiasi speranza irragionevole, rivesta anche un senso positivo, di resistenza e di lotta. Questa lettera a Luzi è datata 4 giugno '71: l'ultimo viaggio di Caproni, la ricerca "oltre i poteri stessi della parola", è appena iniziato o sta per cominciare.

[1] *Il muro della terra*, pubblicato nel 1975, segna una svolta nella produzione caproniana: la raccolta inaugura una nuova stagione di poesia (che sarà anche l'ultima), caratterizzata da un rarefarsi della voce, da una crescente essenzialità stilistica e dal ricorrere, quasi ossessivo, di alcuni temi: la *ricerca*, la *caccia*, la perdita di Dio. Al *Muro* fanno seguito nel 1982 *Il franco cacciatore* e, quattro anni più tardi, *Il conte di Kevenhüller*. Le profonde affinità tra le raccolte – sia sul piano stilistico-tematico, sia su quello compositivo – legittimano la definizione di "trittico" o di "trilogia", sebbene il percorso di Caproni resti, a conti fatti, incompiuto: *Res amissa*, l'ultima silloge cui il poeta lavorò, fu interrotta nel gennaio del 1990 dalla sua morte.

[2] "Io, prima di viaggio, parlerei di ricerca – spiega Caproni in una intervista del 1988 –. Io sono un razionalista, che pone dei limiti alla ragione, e cerco, cerco, cerco, che cosa non lo so, puo essere solo il piacere della ricerca" (cfr. *Era cosi bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, introduzione a cura di Luigi Surdich, Genova, Il melangolo, 2002, p. 112).

[3] Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1997, p. 325.

[4] *Ibidem*, p. 399.

[5] *Ibidem*, p. 550.

[6] Giorgio Caproni, *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 38.

[7] *Ivi*.

[8] Giorgio Caproni-Mario Luzi, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario: lettere 1942-1989*, a cura di Stefano Verdino, con uno scritto di Mario Luzi, Milano, Scheiwiller, 2004, p. 55.

INCONTRO COI POETI, I TESTI, LE LETTURE

ELENA SALIBRA

I versi di Elena Salibra, docente di letteratura italiana presso l'Università di Pisa, sono tradotti in molti paesi esteri. Ha pubblicato poesie su "Paragone", nell'"Almanacco dello Specchio" e in "Nuovi argomenti". È autrice, fra l'altro, di studi sulla poesia di Pascoli e Gozzano.

POTATURE E ALTRI VERSI

Ho raccolto alcune poesie scritte tra il 2010 e il 2013. *altre erbe* è tratta dalla mia ultima *plaquette*, *la svista* (Catania, A§B , 2011), e ne costituisce il testo-chiave. Seguono alcuni poemetti inediti che tentano la strada del racconto in versi. I due testi conclusivi, più brevi, fanno parte di un ideale *ricettario* …

altre erbe

avevano scoperto una gramigna
speciale che cresceva tra le fessure
di me come tra gli interstizi
della terrazza a mare.

non era facile estirparla
– ci volevano forbici da giardino
o un attrezzo da scavo
per arrivare lì dove le radici
s'erano impigliate – *tu dicevi*
che ti faceva ribrezzo perché
sembrava all'aspetto maligna
anche se non era invasiva e proliferava
appena più folta dei capelli.

un'altra erba più buona avviluppata
allo steccato davanti alla casa
mi impediva la vista del mare.
era stata una svista del giardiniere
non averla strappata. *tanto* – pensava –
io ero capace di guardare di là
da quella come fanno i poeti. mi aveva
sopravvalutato – era chiaro – e poi
c'era anche la siepe del vicino

troppo alta per vedere la mia vita
doppiarsi nella sua. così ero arrivata
al punto di pensare d'essere cieca
e di non capire il parere
degli specialisti che *volevano intervenire*
ad ogni costo per aprirmi
nuovi orizzonti …

potature

a ferragosto tornando da punta
righini ho strappato altra gramigna
sparsa nella terrazza della fattoria
– lì un tempo c'era la vigna del castello
pasquini – si mischiava all'erba buona

con discrezione. era cresciuto troppo
anche il filare d'alloro
che mi divideva da te.
ai vicini della casa in alto
importava solo
che l'ulivo non togliesse la vista
del mare. andava potata la cima
al più presto. il giardiniere lo sapeva.

non potevo guardarti negli occhi
con tutto quel cespugliare di siepi …
– nel condominio non sono ammessi
steccati tra le proprietà dei coinquilini –

forse è un elisio familiare
questo posto di vacanza dove

tu ritorni in certi giorni dell'anno.
sdraiato sul divano della mansarda
mi fai ridere quanto basta (gusto ancora
la tua allegria) poi mi accendi il fuoco
giusto per bruciare un dolore
fissando dall'abbaino quel pezzo
di cielo tra i rami del pino …

l'appartamento

tutto è scaduto nell'appartamento
al sesto piano che guarda dall'alto
il ventre delle case vicine.
– palazzo signorile fine anni
sessanta facciata ad alveare
balconi sul porto piccolo – ci arrivo

in ascensore passando dal varco *a.*
sul cavalletto sotto la finestra
il pennello ancora intinto
di grigiorosea tempera sta
davanti alla tela lasciata a mezzo.
… come stai … forse sei ancora

dalla parte dei vivi – una voce
al telefono riprende a parlare.
di là dal parco un rudere chiude
la vista del molo dove s'affollano
barche a vela come ragazze

dialoganti a frotte.
scrivi il nome sull'elenco. fermati
aspetta. lento arriverà il traghetto
che ti porterà all'altra riva prima
che il viaggio termini… ora il vento
di scirocco accresce la calura …

– non preoccuparti asciuga il tuo male
il sole di qui – mi rassicuri –
forse una notte troppo breve custodisce
la mia estate appena iniziata
– non perderla s'allunga quanto il sonno
del mattino – e già ti prendi gioco
di me ridendo rimuovi con la mano
la polvere dal volto poi mi ripeti
piano il nome e *un carissimo saluto.*
d'un tratto si increspa il mare
e riavvolge su di sé il richiamo
di questa terra che non dà riparo

– non è
così ogni volta – spiegano – *non sempre*
negli arenili d'alghe le ombre vanno
alla deriva senza voltarsi.

non servirà cercarti riperderti
e trovarti. resta
a raggomitolarmi mentre enumeri
i miei torti e mi disarmi ancora …

l'acquamarina

eri anche tu in fila nel vestibolo.
con il camice azzurro e delle babbucce
in tinta sembravi
una bimba. non avevi sorriso.
solo una smorfia tirata a sinistra.

aspettavi d'essere chiamata.
come tutti i dannati esitavi
a oltrepassare la soglia. potevi
portare con te poche cose. *la borsa*
un taccuino per prendere nota
l'acquamarina del tuo anniversario
qualche verso in un plico il prontuario
dei salvavita. congetturavano
su un'altra vita

probabile quei due in attesa
nella stanza. l'altoparlante
pronunciava i nomi a uno a uno scandendo
bene le iniziali. non distrarti – ti prego –
il bagno sotto la luna nell'isola
s'era protratto oltre l'ora. non era
opportuno il saluto sul pontile
per la troppa calura di luglio.
a sorpresa la notte di san lorenzo
s'erano spente le stelle. forse vedevi
da dietro la china un aereo che appariva
spariva

nord

non so arrivare al nobile castello
che agguanta la città dalla collina.
mi blocca il ghiaccio a mezza via.
e giro dietro l'angolo
del bar con quei divani in fila
dimenticati dall'estate.
l'altranno mi consigliavi
di non voltarmi indietro

quando tornavo dal building
78. io mi raggomitolavo nell'incavo
dell'ontàno aspettando che smettesse
di nevicare. – *fai buon viaggio … stammi*
bene … – la schiena non mi regge. mi dirigo
in fretta verso l'hotel clarion. sosto
nel vestibolo caldo
che mi prepara al transito. rifletto.

la carta di imbarco non serve più
solo la scheda digitale per far
partire l'ascensore. stavolta m'hanno
sistemata in alto al quinto piano.
ci sei anche tu. in due è meglio
per salire. non mi posso lamentare.
un letto confortevole pieno di cuscini
le solite ali grigie disegnate

sullo schienale. ma nel lavandino
del bagno l'acqua ristagna. anche
la terzina in fondo alla poesia
per le tante parole in rima
non riesce a defluire.
di là specchiati sul canale gli alberi
di natale sono luci
con qualche stella in cima.

mi disturba il tramonto troppo
anticipato in un cielo senza nuvole.
da poco è passata l'ora meridiana.
qui si imbrogliano i tempi …

dal ricettario
ricetta due
i sapori

respira a malapena il mio cane
stamattina accucciato sotto il tavolo
in cucina. ha qualche scossa sul dorso
si blocca un istante poi di colpo
riprende … *al ristorante quella sera*

l'oste ci sorprese imbelli
a parlare di pronostici
secondo le statistiche.
pochi sapori il buon dio ci concedeva
… coda di rospo in salsa di cucunci
carciofi spolverati di tartufo

sorbetto al calvados …
uno due scampoli di vita e fu
così che sbagliammo il conto
e ridendo a crepapelle
ripartimmo dall'inizio.
era uno sfizio il mio non far tornare

mai i calcoli …
muore clochard nel salotto di napoli
e al bar si continua a bere caffè …
rifiutava i pronostici

ricetta tre
per un congedo breve
dissolve frigus ligna super foco
large reponens …

hai lasciato il convivio prima della fine.
nessuno se lo aspettava. non era
usuale per te né secondo il galateo.
ti sei alzata di scatto stringendo

la mano a ciascun commensale.
hai guardato negli occhi il capotavola
per scusarti. ma sei rimasta a lungo
immobile davanti a loro … non

volevi andar via. *ti rimaneva*
in bocca il sapore acidulo
del vino d'oro che ti inebriò in quel

convivio invernale. come nella parabola
del vangelo di marco che leggevi
l'altra notte il finale non ti era chiaro
…

RENZIA D'INCÀ

Renzia D'Incà è veneta di nascita e toscana di adozione. Vive a Pisa, dove si è formata presso l'Università. Giornalista dal 1985, è critica teatrale, collaboratrice di enti pubblici e privati per il teatro e la comunicazione. Ha pubblicato saggi, testi teatrali, libri di poesie.

GIORGIO CAPRONI - CONVEGNO PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA

Che cosa lega me a Giorgio Caproni. Anzitutto letture abbastanza precoci (Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, 1983), l'antologia che in seguito avrei riacquistata nel 1991 con l'inserimento pubblicato postumo *Res amissa*, a cura di Giorgio Agamben.
Caproni è stato l'autore, insieme a Montale, che colpiva la mia sensibilità di giovane donna portata d'istinto più alle letture di versi che alla esplorazione della narrativa contemporanea, specie quella italiana, da cui sentivo di non trarre abbastanza stimoli intellettuali. In particolare di Caproni apprezzavo la musicalità del verso, la sintesi mirabile di uno stile asciutto e sicuro, di rara modernità, la capacità di risoluzioni tecniche che aprono ad esiti conoscitivi spesso imprevedibili e sempre profondi, spesso con rovesciamenti di senso interni al verso, e poi i temi assai vicini ad una vocazione agnostica che in quella mia fase esistenziale sfiorava la scena nichilista anche per via dei miei studi filosofici e teatrali.
Era, per me, quella anche una fase di letture di poeti anglosassoni e americani: Thomas Eliot, Dylan Thomas, Silvia Plath, da cui traevo iniezioni di rigore da un lato e dall'altro spunti tematici assai vicini alla mia sensibilità di lettrice che in seguito avrei attraversato anche nel passaggio del cimentarmi con la scrittura, passaggio che sarebbe avvenuto in modo sistematico intorno ai trent'anni, come evoluzione naturale di un percorso di sedimentazione di una esperienza molto dolorosa: la perdita precoce di mia madre.
Riflettendo sul contributo che le letture caproniane hanno comportato nella elaborazione e stesura dei miei testi poetici (cinque volumi in tutto da *Anabasi* del 1995 a *L'Assenza* del 2010), ho provato ad individuare alcuni snodi esemplari che in qualche modo mi sembrano suggestivi nel ritrovamento dei nessi fra la poetica caproniana e il mio lavoro d'autrice, in cui le risonanze e gli apporti stilistici e di contenuti risultano allinearsi in parallelo. Sono sia questioni prettamente contenutistiche come il tema del viaggio, la caccia, la preda, i luoghi di confine, le atmosfere metafisiche, l'ambiguità dei ruoli, sia più propriamente nella

forma, motivo questo spesso riscontrato e sottolineato da critici e poeti come Giuliano Scabia e lo stesso Lorenzo Greco.
Traggo alcuni esempi di ipotesi di comparazione fra la poetica caproniana e quella dell'autrice avvalendomi di testi scelti da tre raccolte, *Camera ottica*, *Il Basilisco e L'Assenza* che spero possano essere utili alla miglior comprensione di quanto sostenuto nelle tesi dei miei lettori, critici d'elezione.

Da *Camera ottica* (Baroni, Viareggio 2001)

Logos trash (*sul cavalcavia*)

Ah, l'Amore
le cui forme
(I corpi) dissoluti-dissolti

Anime chiare (I corpi)
anime vele
autentiche come chimere

Anonime aporie
gesti irrisolti
pendenze trascorsi-morti

Volti assassini
seni cosce
sembianze di cielo

Putrefazioni
storie d'asfalto
esondazioni d'organi
fognature dissepolte

Da *Il Basilisco* (Edizioni del Leone, Venezia 2006)

Il Basilisco

*

ho incontrato il tuo occhio
sulla soglia e sono morta
morta di paura morta di voglia

da quel momento in poi
cessato mai ho d'amarti
tu di perseguitarmi

a stanarti tento
con la penna del disamore
straziarti vorrei che delle carni
tue mai sazia mi sento
t'offro in dono materia pulsante
'per tua grazia ricevuta'
parola distillata grondante

a te consegno i resti
del pasto inconsumato
ed agli amanti degli amori
incorporei surrogati devastanti

*

smottamenti bradisismi
incrostazioni, nel magma
semantico pulviscolare
caotico nascente
vedi tu forse qualcosa?
Io niente. Niente di niente

*

tu solo
e sola anch'io
vuota la stanza
dilagante l'inappaganza
manca il desiderio
latita la danza

Da *L'Assenza* (Manni, Lecce 2010)

Terzine per un ingrato

•

il padre confessore è morto
forse l'ho ammazzato io
suicidio o deicidio il mio?

•

so che non sei
o meglio non puoi
ma se voglio io tu vuoi?

L'io barrato

•

ancora e come sempre
negandoti mi neghi
forse è così che mi possiedi

•

giostraio della giostra
di antichi desideri
i miei (i tuoi?) mi vuoi?

padre per un'ora
padre a rate
padre a puntate
– (padre demonio)
padre proibito
padre tradito

ROBERTO VERACINI

Roberto Veracini è nato a Volterra nel 1956. Ha pubblicato varie raccolte di poesie e negli anni novanta è stato uno dei fondatori della rivista di poesia "Pioggia obliqua"; di recente è stato inserito nell'antologia francese *I poeti del Mediterraneo* ed in francese è stato più volte tradotto.

Pubblichiamo il testo della lettera indirizzata da Caproni a Veracini e da lui inserita come prefazione del volume La ragazza in bianco *(Firenze, 1985), da cui sono tratte le poesie lette in occasione del Convegno (n.d.r.)*

Roma, 9/1/1984

Caro Veracini,
grazie degli auguri, che contraccambio di cuore, e grazie del suo costante ricordo: ricordo di me, e...delle sue poesie, che mi consegnò a Volterra (...).
Ora i suoi versi li ho letti, e mi sono piaciuti.
Non le dico questo da critico (non ne ho i requisiti), ma da semplice lettore che - però - un poco se ne intende.
"Il diaframma fra noi e gli altri...La vita è questo istante che non ha domani...La disabitata voce...L'attesa è di un segno (forse un inganno) che venga dal cielo o da che altro...Ma quale traccia seguire nel frattempo...L'intollerabile angustia delle ore...Bruciare l'alba...Se un giorno apriremo le porte a questo mare che ci esalta e ci perde...L'inutile cuore..." ecc.
Sono semi o temi che sento molto vicini, eppoi apprezzo quel suo *dire* semplice e, per quanto lo consenta la poesia, chiaro (...).
Continui a *cercarsi* su questa via: sono sicuro che presto troverà la sua piena espressione (...)

Giorgio Caproni

Mare

Questa sabbia ci sorprende
fra estuario e sole
in piena metamorfosi.
Evidente il diaframma
fra noi e gli altri
che non sanno il mare
oltre la grazia effimera
del suo manto.

Ma la vita è questo istante
che non ha domani
e l'ombra influente
e gli antichi richiami
dei volti perduti
per sempre

un solo istante
(e ritrovarsi all'improvviso
come da ragazzi
ricolmi di gioia
felici)

Disabitata una voce

Disabitata una voce
pareva morire
così come si muore...
Ma la fine è una morte
apparente.
Oggi lo sappiamo.
Da superare
è quest'attesa
infamante.

Attesa

Evidentemente
l'attesa è di un segno
(forse un inganno
certamente un inganno...)
che venga dal cielo
o da che altro
non importa.
Ma quale traccia
seguire
nel frattempo
dove posare la testa

SIMONETTA FILIPPI

Educatrice, artista visiva e poetessa con interessi per la comunicazione più moderna, è animatrice di iniziative letterarie e teatrali con impegno per la denuncia sociale e a favore della condizione femminile.

Da *Ingenuamente bibi* (Livorno, 2005)

Cercando Annina

Stanotte sul Voltone
la luna abbaglia e morde,
sotto questo lampione
intono le mie corde
e mentre lenta gusto
un cono di gelato
mi tornano quei versi
di chi non è mai andato
(Anima mia leggera
va a Livorno, ti prego...)
a ricercar l'Annina,
più *giovane* e più *fina*
e quasi la rivedo
che scende per le scale
e mentre passa avverto
un forte odor di mare

Ma ... difficile pensarla
quest'oggi, la sua Annina,
il tempo scorre, cambia,
più niente è come prima.
Però, forse ci provo
mi guardo bene intorno
e ... magari la ritrovo
per strada, qui a Livorno.

Stamani l'aria è fresca,
pulita e spensierata,
ho aperto la finestra
aria di porto è entrata.
Inforco la mia bici
e vado, senza fretta
per essere felici
basta una bicicletta.

E arrivo, lentamente,
proprio vicino al mare,
e avverto, dolcemente,
quel *vento popolare*,
finchè le vedo.

Le donne, a Livorno,
camminano svelte,
si fermano a un tratto,
le braccia conserte,
e scrutano il mare,
là in fondo, più azzurro
(come anche l'Annina)
un sospiro, un sussurro
si voltano in fretta
e ripartono ancora,
più stretta la mano,
al bimbo che ignora

Ma guarda chi arriva,
correndo, là in fondo
Stefania e la Diva
che sudano un mondo!
– O Diva, son morta! –
– Dai, forza, ci siamo! –
– S'arriva a quel barre? –
– Sì, sì, ci fermiamo-
Ridendo le guardo
Che donne mia Annina!
– Teniamoci in forma –
mi dice la prima,
– Fa' du' cappuccini –
– Per me un maritozzo –
– Ma Simo, vergogna... –

– Se parli ti strozzo –
arranca Stefania

con gli occhi di fori.
– Bisogna soffrire,
o saranno dolori! –
Poi scherza e si ride
guardando un ometto…
– Ma…mmmi fai un cappuccino…
e pure un cornetto! –

Si ride, noi "bimbe"
di età indefinita,
difficile, spesso,
affrontare la vita
e ci si racconta sedute in un bar
Monica vola,
pancia feconda, occhi lontani che
hanno visto Cuba
Paola parla,
riempie di parole un uomo vuoto,
assente, sposato
Gabri chiede
facciate pulite, non sopporta i panni
stesi al sole
Giovanna ride,
protegge il suo scudo di pancia
(dentro marito e figlia)
e Simo ricerca
conferme, equilibrio, colori

– Ma…zitte un po'ino…
oggi, un è Venerdì? –
– Sì –
– Ma c'è il mercatino! –
e scappo di lì

È qui che le trovo,
le donne a Livorno
beate al mercato,
si scrutano intorno
e cercano, cercano,
in mezzo a quei banchi
– O bimba, mi guardi un po'ino…
ti sembra 'he stia bene? –
– Ma lei è un figurino! –
– Sì, ma costa una cifra,
così un mi 'onviene. –

Le donne, a Livorno,
hanno occhi di porto,
barattano e vendono,
ma tagliano corto.

E tutto ad un tratto
mi vien nostalgia
e vedo mia nonna,
da sola, lassù,
che parla e risponde
alla voce in tivù.
– Nonna, affacciati, so' io,
son venuta a trovarti,
a farti compagnia! –
– Ma proprio oggi
che me ne vado via? –
– O dove vai? –
– E vado con la Gina,
qui al barre vicino,
mi faccio un tre sette,
mi bevo un poncino.
D'altronde, bellina,
che son diventata?
Il tu'comodino? –

Le donne, a Livorno,
hanno voci potenti,
non lasciano mai
parole fra i denti.

E allora riprendo
a cercare l'Annina,
e vado nei posti
di lei, signorina

Ma Corso Amedeo
è tutto un negozio,
nessuno, oramai,
sull'uscio, sta in ozio
ed auto, auto,
fino al *suo Sant'Andrea*.
Mi fermo e lo guardo,
pungente è l'idea
di lei *capinera*
che ride e che spera
e poi in via Palestro,

in mezzo ai motori,
e fuggo lontano da via Solferino,
di nuovo al Voltone
e poi sul Pontino.

Ma…
dei Macchiaioli è l'ora
e magica risplende
Livorno popolare,
mi prende un nodo in gola
mentre continuo a andare
nella vecchia Venezia,
e sento odor di mare

e qui, sui Fossi, infine,
suonano le risate
di tre ragazze…

Alice, Sara e Nada
profumano la strada
– Ciao, mamma, cosa giri? –
– Faccio due passi…
e questa,
è la tua nuova amica? –
È una personcina schietta
e un poco fiera
– Ma, dimmi,
da dove arriva? –
– Lei viene dalla Cina –
un poco magra, ma
dolce e viva
– Però, ha un nome impossibile! –
è giovane e fina
– Sai cosa? Ho trovato:
chiamiamola Annina. –

PAOLO MACCARI

Paolo Maccari (1975) è poeta e critico letterario. Nel 2000 ha pubblicato, con prefazione di Luigi Baldacci, la raccolta di versi *Ospiti* (Manni), nel 2006 la plaquette *Mondanità* (L'obliquo), poi confluita nel volume *Fuoco amico* (Passigli). È autore tra l'altro di una monografia su Bartolo Cattafi: *Spalle al muro* (2003), e di un libro su Dino Campana, *Il poeta sotto esame* (2012).

Come si deve

Un altro sogno:
nuovi paramenti e vesti
con gentilezza intonati
ai miei stupidi, incolpevoli gesti:

un altro sarto per le mie uscite,
per le mie feste,
un uomo saggio che mi veste
come si deve,
come si vestono le persone amate,
le persone mimetizzate,

le anime quiete,
le comparse dimenticate

Falene

Le falene smisero il volo
disprezzando le cieche volute,
le abitudini intorno alla luce.
Strisciarono,
infantilmente come bruchi,
verso l'ombra - profondamente
intente a disfarsi delle ali

Tra i traditori

Non erano trivelle o ruspe ma
ci volle per capirlo.
Da ampie distanze scesero
a passi fragorosi e perentori
le schiere dei traditori.

Io e i miei nervi e mio fratello con
sguardo
incredulo e avvinto facevamo spola tra
un orizzonte teso quasi sbrecciato
dalla lama delle sue linee vibranti
e i loro volti.

I traditori si avvicinarono
enormi da schiacciarci la testa
tra due unghie invece con leggerezza
ci dissero il perché
e di non crederci migliori.
Quindi ci parlarono di quell'ebbrezza
si fecero acquosi e fluttuanti
mostrandoci solo un vago rancore.

Fu allora che ti vedemmo, che ti facesti
avanti
tra le fitte maglie dei traditori

Le prede migliori

È quasi sera e sembra notte:
ci si affida alle scie dei fari
al rimbombo dei suoni
al turbamento della foresta
che si prepara alla caccia o alla fuga
nella lunga giostra
della poca vista.

Sviene
a qualcuno il cuore
a qualcuno rimane
solo l'udito e come un senso
la paura.

C'è chi ripara sotto l'assenso
alla tortura
del cielo ancora acceso
balbettante e immenso.

Sono le prede migliori
degli sguinzagliati:
anime imbambolate
e pronte, languidamente grate
della cattura

Soggetto per un quadro

Lustrava frutta con la sigaretta in
bocca
l'occhio socchiuso acceso d'ironia
chiedeva intorno Allora
come state, quali novità.
Tacque anche Giuda e non
lanciò baci nemmeno con la mano.
Imbarazzati
guardavamo il lento sbando
del filo ipnotico di fumo
unanimi invidiando

Biblioteca Labronica Livorno

INDICE

INTRODUZIONE
Lorenzo Greco 7

Dieci poesie di Giorgio Caproni: suggerimenti per una lettura
Luigi Surdich, Università di Genova 17

LE NUOVE GENERAZIONI DELLA CRITICA CAPRONIANA 29

I «Versi livornesi» di Giorgio Caproni e lo stil novo
Iris Chionne, Università di Nantes 31

Giorgio Caproni traduttore di Céline: una lingua ancora da inventare
Judith Lindenbergh, Università di Parigi 38

Il legame musaico
Lorenzo Peri, Università di Firenze 48

Note sulla trilogia
Anna Chella, Università di Firenze 55

INCONTRO COI POETI, I TESTI, LE LETTURE 61

Elena Salibra 63
Renzia D'Incà 67
Roberto Veracini 70
Simonetta Filippi 72
Paolo Maccari 75

Finito di stampare
nel mese di Dicembre 2012
dalla Tipografia e Casa Editrice
Debatte Otello srl, Livorno

Biblioteca
Centro di Doc
Ricerc